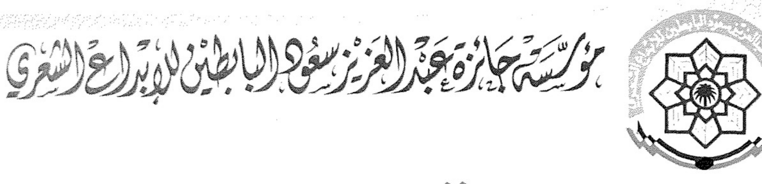


دورة أبو القاسم الشابي



أبحاث الندوة ووقائعها

كتاب الأبحاث

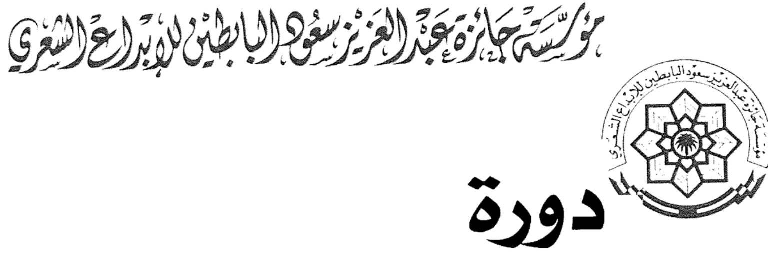
- د. أحمد الطريسي اعراب
- د. أحمد درويش
- د. حسين الواد
- د. سعيد السريحي
- د. صلاح فضل
- د. عبدالسلام المسدي
- د. عبدالملك مرتاض
- د. محمد القاضي
- د. محمد الهادي الطرابلسي
- د. محمد حسن عبدالله
- د. محمد عبدالمطلب
- د. محمد عصفور
- د. محمد مفتاح
- د. نديم نعيمة



إهـــــــداء2005

المرحوم الدكتور/ محمد زكى العشماوى

الإسكندرية



دورة

أبو القاسم الشابي

أبحاث

الندوة

ووقائعها

تم إعداد هذا الكتاب في مقر الأمانه العامة لـ مؤسسة جائزة

عبدالعزيز سعود البابطين للابداع الشعري في الكويت

التحرير والمراجعة: عدنان بلبل جابر

تصميم الغلاف: محمد العلي

الطباعة والتنفيذ: أحمد محمود متولي



1996

المقـــدمــــة

أحببت شعر أبي القاسم الشابي، منذ بداياتي وحفظتُ بعضًا من قصائده عن ظهر قلب، وتابعت الجماهير العربية الغاضبة من المحيط إلى الخليج خلال الخمسينات، وهي تبحث عن حلول لمستقبل هذه الأمة... وكانت حناجرها تهدر بما يؤجج الحماسة في نفوس الناس آنذاك ومن ذلك مطلع نشيده الخالد «إرادة الحياة».

لقد التقينا مع أبي القاسم الشابي بواسطة جماعة (أبولو) مرتين.. الأولى عندما قدموه لعشاق شعره في المشرق، والثانية عندما احتضنت رابطة الأدب الحديث مؤسستنا في بداية نشأتها في القاهرة، والرابطة كما هو معلوم هي امتدادٌ لجماعة أبولو.. وإني أعتز بهذه الصلة وأعدها من المصادفات السعيدة.

ولا مراء بأن الشابي شاعر العربية المجدد الذي نفض عنه غبار الأطر التقليدية البالية واختطَّ لنفسه نهجًا جديدًا من خلال رومانسية حالمة أحيانًا، وثائرة أحيانًا كثيرة! وعلى الرغم من أن حياته كانت قصيرة نسبيًا - إذ مات في شرخ الشباب - إلا أنه امتلك حسًا نقديًا دلَّ على وعيه بحركة الشعر العربي الذي عايشه ، وعلى استشرافه لآفاق مستقبل هذا الشعر وقد تجسد ذلك في محاضرته الشهيرة «الخيال الشعري عند العرب».

وعلى الرغم من كثرة الأقلام التي تناولت شعره وحياته إلا أنه ظل محيرًا للكثيرين ! فهل كان متأثرًا بمدرسة المهجر؟ أو مدرسة أبوللو؟ أو أنه كان صوفي الاتجاه الأدبي؟ أو أنه كان يقرأ الأدب الأوربي مترجمًا وتأثر به؟ أو كل ذلك معًا .... ؟.

من هنا جاءت ندوتنا هذه كمحاولة للاجابة على هذه التساؤلات وذلك من خلال جمهرة من كبار النقاد العرب في المشرق والمغرب العربيين، ولعلك - عزيزي القارئ - ستلمس بنفسك مدى الجهد الذي تحملت مؤسستنا أعباءه عندما استطاعت أن تضع سدنة النقد العربي تحت سقف واحد، والذين كانت آراؤهم تتوازى أحيانًا وتتقاطع أحيانًا أخرى، لكنها تدور في قسمها الأول: حول محور واحد هو .. أبوالقاسم الشابي.

أما القسم الثاني: فكان موضوعه «الخطاب في الشعر العربي المعاصر» ويعد هذا الكتاب سجلاً وافيًا لأعمال الندوة بقسميها.. وإذ أقدمه للقراء فإنني أتوجه بالشكر لكل من أسهم فيه من باحثين ومحاورين ورؤساء جلسات ومنظمين، وأسأل الله لأعمالنا التوفيق والنجاح... والسلام عليكم ورحمة الله....

عبدالعزيز سعود البابطين

أهداف ندوات المؤسسة بشكل عام:

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده.
- التنبيـه إلى أهمـية رواد الحـركة الشـعرية العـربيـة بإلقـاء الضـوء على إنجـازاتهم وإضافاتهم.
- خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي.
- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده.

فريـق العمـل التنفيـذي للندوة:

1 -	الأستاذ عبدالعزيز السريّع	الأمين العام - رئيس اللجنة (مدير عام الندوة).
2 -	الأستاذ تحسين إبراهيم بدير	سكرتير عام الندوة.
3 -	الأستاذ صالح الغريب	مدير تحرير النشرة اليومية.
4 -	الدكتور أيمن ميدان	المطبوعات والضيافة
5 -	الأستاذ قاسم الحميدي	العلاقات العامة والمتابعة.
6 -	الأستاذ عاطف مصطفى	رئيس اللجنة الاعلامية.
7 -	الدكتور عمر المراكشي	ممثل جمعية فاس سايس.

****



أبو القاسم الشابي في سطور

- أبوالقاسم محمد بن أبي القاسم بن إبراهيم الشابي.

- ولد في قرية الشابية - جنوب تونس، يوم 1909/2/24، في عائلة لها ارتباط تاريخي بالتصوف ، والوظائف الدينية.

- التحق وهو في الحادية عشرة من عمره بالمعهد الزيتوني في مدينة تونس العاصمة ، في وقت كانت فيه تونس ترزح تحت الاحتلال الفرنسي الذي حاول أن يطبع تونس بطابع الثقافة الفرنسية والأوربية، يقابل ذلك نهضة فكرية وسياسية يقودها دعاة وزعماء وطنيون متحمسون، وقد عايش الشابي ذلك بذكاء واستيعاب، ومشاركة وجدانية وفكرية.

- بعد تخرجه في الزيتونة 1928، التحق بمعهد الحقوق وتخرج فيه 1930، وقد ساعده وجود مكتبة ابن خلدون العمومية على الاطلاع على عيون التراث العربي والاجنبي المترجم، كما قرأ الأدب المهجري، وخاصة أدب جبران ونعيمة ونسيب عريضة، وإيليا أبوماضي، وكان شديد الاعجاب بالأدب المهجري، والآداب الغربية.

- في عام 1928 بدأت طلائع مرض تضخم القلب ترهق الشاعر الفتى، وفي عام 1929 نكب بوفاة والده، فتحول إلى شاعر مريض حزين.

- تزوج 1930 من ابنة عمه رغم نصيحة الأطباء بعدم الزواج.

- له ديوان «أغاني الحياة» طبع عام 1955، بعد وفاته بعشرين عامًا وقد ضم 92 قصيدة ومقطوعة، وقد أشرف على طباعته شقيقه محمد الأمين الشابي.

- أما نثره فيضم:
  1 - «الخيال الشعري عند العرب» وهي محاضرة ألقاها يوم 1929/2/21
  2 - مجموعة من المحاضرات والمقالات الأدبية والنقدية.
  3 - رسائل مع معاصريه في تونس ، ومصر، وسورية.
  4 - يوميات كتبها لا تزيد عن نيف وثلاثين يومًا.
  5 - خواطر أدبية واجتماعية.

- توفي يوم 1934/10/9، بعد أن خلف ولدين هما: محمد، وجلال.

- وقد أصدرت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري حول الشابي ستة مجلدات في طبعة أنيقة ،وعلى النحو التالي:

1 - المجلد الأول: ويضم ديوان أغاني الحياة - الخيال الشعري عند العرب - مذكرات (548 صفحة).

2 - المجلد الثاني: ويضم رسائل الشابي - نثر الشابي (596 صفحة).

3 - المجلد الثالث: الشابي في مرآة معاصريه (535 صفحة).

4 - المجلد الرابع: رسائل حول الشابي (443 صفحة).

5 - المجلد الخامس: دليل الباحثين عن الشابي (434 صفحة).

6 - المجلد السادس: صور وكلمات (127 صفحة).

7 - كتاب: شعراء المغرب «من خلال وثيقة نادرة بخطه» (80 صفحة).

****

دورة «أبو القاسم الشابي» والندوة الفكرية المصاحبة

الإعداد للدورة:

تميزت الدورة الرابعة للمؤسسة بالإعداد المبكر لكافة أنشطتها، فقد حرصت الأمانة العامة على عقد اجتماعات لجان التحكيم في مواعيدها المحددة، وظهرت نتائج التحكيم في وقت مبكر مما أدى إلى إعلان هذه النتائج في وقت مناسب، كما تم تكليف الباحثين لإعداد أبحاث الندوة الفكرية المصاحبة منذ مايزيد عن عام، مما أدى إلى إعدادها ومن ثم طباعتها ومراجعتها قبل شهرين على الأقل من موعد الندوة، ولعلّها الدورة الأولى التي يتم أرسال الأبحاث فيها إلى الباحثين على عناوينهم قبل قدومهم إلى مقر إنعقاد الندوة.

كذلك فقد تم تنظيم ثلاث زيارات تمهيدية لمدينة فاس تم خلالها التنسيق مع المسؤولين فيها وفي جمعية «فاس سايس» وحجز الفنادق وإعداد التجهيزات كما وفرت كافة احتياجات الندوة في وقت مبكر مما جعل كل شيء يسير بانتظام ويسر وسهولة.

وكعادة المؤسسة فقد دعت إلى هذه الدورة عدداً كبيراً من أبرز الشعراء والنقاد والمثقفين العرب، وحرصت على تواجدهم وتوفير الراحة لهم وحرية الحوار والمناقشة.

عرس المؤسسة:

في السابع من أكتوبر 1994 لبست مدينة فاس حلّة قشيبه حيث رفعت اللافتات في كل مكان، ورفرفت الأعلام فوق فندق «جنان فاس» وفي ساحاته، ووزعت الملصقات في شوارع المدينة، وبدت فاس الجميلة في أزهى صورها، وأخذ المدعوون من الشعراء والنقاد والأدباء يتوافدون عليها من كل بقعة على امتداد الوطن العربي الكبير، ورغم صعوبة المواصلات من الدار البيضاء إلى مدينة فاس فقد حرصت اللجنة المنظمة على استقبال الضيوف الذين وصلوا إلى مطار الدار البيضاء ثم نقلهم إلى مدينة فاس، وفي مساء يوم الأحد 1994/10/9 وصلت الطائرة الخاصة إلى مطار «فاس» تحمل على متنها «136» مدعواً قام فريق المؤسسة باستقبالهم في المطار وتسهيل جميع الاجراءات الخاصة بهم، ومن ثم نقلهم إلى فندق «جنان فاس».

في يوم الاثنين الموافق 1994/10/10 - ونظراً لإرتباط سمو ولي العهد في المملكة المغربية الأمير محمد حفظه الله- تم تأجيل حفل الافتتاح إلى الفترة المسائية، لذا فقد تم تنظيم زيارة للوفود المشاركة في الفترة الصباحية إلى مدينة فاس للتجول فيها والأطلاع على معالمها.

وفي الثانية ظهراً كان فندق «جنان فاس» يعج بضيوف المؤسسة والرسميين ورجال الصحافة والأعلام ومصوري التلفزيون الذين جاؤوا من مختلف أنحاء الوطن العربي لتغطية هذه المناسبة.

وفي الرابعة مساءً كان الفندق أشبه بخلية نحل لكثرة الذين جاؤوا لحضور حفل الافتتاح، وما أن وصل موكب سمو ولي العهد الأمير محمد حفظه الله في الرابعة والنصف مساءً حتى بدأ هذا العرس الثقافي، وامتلأت القاعة على اتساعها بالمدعوين والمسؤولين ورجال الفكر والأدب والإعلام، حيث زاد عدد الحاضرين عن «1000» شخص.

وبعد أن دخل سمو ولي العهد إلى القاعة أعلن عميد كلية الآداب بجامعة محمد بن عبدالله ورئيس اللجنة الثقافية بجمعية فاس سايس الدكتور محمد مزيِّن (عريف الحفل) عن بدء الحفل وكانت وقائع الحفل على النحو التالي:

الساعة4.30م : كلمة جمعية فاس سايس للسيد عبدالهادي بوطالب - المستشار الخاص لجلالة الملك الحسن الثاني.

: كلمة مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، للسيد عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس الأمناء.

: كلمة وزارة الشؤون الثقافية المغربية للسيد الوزير محمد علال سيناصر.

: كلمة أسرة الشابي للسيد محمد الصادق بن أبي القاسم الشابي.

الندوة الفكريــة:

بعد انتهاء حفل توزيع الجوائز عقد المشاركون في الندوة الفكرية جلسة قصيرة قرروا خلالها تأجيل جلسات الندوة حتى الساعة العاشرة من صباح اليوم التالي الثلاثاء 1994/10/11 .

وفي الساعة العاشرة من صباح يوم الثلاثاء بدأت جلسات الندوة الفكرية والتي تميزت بحضور مكثف سواء من قبل المدعوين الذين خصصت لهم أماكن على طاولة الإجتماعات، أو من قبل الأساتذة المتخصصين الذين رغبوا في متابعة المناقشات، أو من قبل الإعلاميين ومندوبي الإذاعات ومحطات التلفزة.... وكان ترتيب الجلسات على النحو التالي:

القسم الأول: تحية للشابي

الجلستان الأولى والثانية : الثلاثاء 1994/10/11

رئيس الجلسة : الأستاذ عبدالعزيز السريع

الموضوع : الشابي متأثراً «دراسة في روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي»

الساعة : 10.30 - 11.55 ص – الروافد العربية

الباحث : الدكتور محمد القاضي

الساعة : 11.00 - 11.20 م – الشعرية في شعر الشابي

الباحث : الدكتور محمد مفتاح

الساعة : 11.20 - 11.40 م – الظواهر المتميزة في المضمون الشعري لدى الشابي.

الباحث : الدكتور عبدالسلام المسدي

الساعة : 11.40 - 12.00 م – تعقيبات ومناقشات عامة

الجلسة الثالثة : الثلاثاء 1994/10/11

رئيس الجلسة : الدكتور عبدالهادي التازي

الموضوع : الشابي مؤثراً «دراسة في أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية».

الساعة : 5.30 - 6.10 م – المشرق العربي

الباحث : الدكتور محمد حسن عبدالله

الساعة : 6.10 - 6.50 م – المغرب العربي

الباحث : الدكتور أحمد الطريسي اعراب

الساعة : 6.50 - 8.30 م – تعقيبات ومناقشات عامة.

الجلسة الرابعة : الأربعاء 1994/10/12

رئيس الجلسة : الدكتور جابـــر عصفــور

الموضوع : الشابي ناثراً – النقد المكتوب عن الشابي

الساعة : 9.30 - 9.50 ص – الشـابي ناثراً: «نقـده، رسـائله، مقدماته»

الباحث : الدكتور سعيد السريحي

الساعة : 9.50 - 10.20 ص – تقويم النقد المكتوب عن الشـابي شاعراً وناثراً

الباحث : الدكتور عبدالملك مرتاض

الساعة : 10.20 - 12.00 ص – تعقيبات ومناقشات عامة.

القسم الثاني: الخطاب الشعري العربي المعاصر

الجلسة الخامسة : الأربعاء 1994/10/12

رئيس الجلسة : الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم

الموضوع : الشاعر صاحب الخطاب

الساعة : 12.00 - 12.15 ص – شـخصية الشـاعر ومكانتـها في التقويم النقدي المعاصر

الباحث : الدكتور أحمد درويش

الساعة : 12.10 - 12.30 ظ – رؤية الشـاعر ومكانتـها في التـقويم النقدي المعاصر.

الباحث : الدكتور نديم نعيمه

الساعة : 12.30 - 1.30 ظ – تعقيبات ومناقشات عامة.

الجلستان السادسة والسابعة : الأربعاء 1994/10/12

رئيس الجلسة	:	الدكتور عبدالقادر القط
الموضوع	:	الخطاب الشعري المعاصر
الساعة	:	5.30 - 5.50 م – ادوات الخطاب الشعري المعاصر (الإيقاع، اللغة، الدلالة... الخ)
الباحث	:	الدكتور محمد عبدالمطلب
الساعة	:	5.50 - 6.10 م – مصادر الخطاب الشعري المعاصر (الواقع، التاريخ، الأسطورة...)
الباحث	:	الدكتور محمد الهادي الطرابلسي
الساعة	:	6.10 - 7.10 م – تعقيبات ومناقشات عامة
الموضوع الثاني	:	المخاطب (متلقي الشعر)
الساعة	:	7.30 - 7.50 م – احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر.
الباحث	:	الدكتور صلاح فضل
الساعة	:	7.50 - 8.10 م – تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي.
الباحث	:	الدكتور حسين الواد
الساعة	:	8.10 - 9.00 م – تعقيبات ومناقشات عامة.

الجلسة الختامية

وفي الساعة التاسعة مساءً عقدت الجلسة الختامية للندوة وقد قدم هذه الجلسة الأستاذ عبدالعزيز السريّع - الأمين العام للمؤسسة، وألقيت خلالها:

- كلمة مستشار جلالة الملك الحسن الثاني الأستاذ أحمد بن سوده.
- كلمة الأستاذ محمد القباج - رئيس جمعية فاس سايس.
- كلمة الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين - رئيس مجلس الأمناء.
- قصيدة الشاعر أحمد غراب بعنوان «شكر وعرفان»، وقد ألقاها نيابة عنه الأستاذ عبدالعزيز السريّع - الأمين العامة للمؤسسة ومدير الندوة الفكرية.

****

حفل الافتتاح

حفل الافتتاح

د. محمد مزين *

سمو الأمير الجليل سيدي محمد، أيها الضيوف الكرام:

اسمحوا لي سمو الأمير بأن نفتتح الدورة الرابعة لـ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري التي تفضل برعايتها جلالة الملك الحسن الثاني نصره الله وأيده - بأن نفتتح - إذن - هذه الدورة الرابعة بتلاوة آيات من الذكر الحكيم.

القارئ

(اعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين، إياك نعبد وإياك نستعين، اهدنا الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم، ولا الضالين، بسم الله الرحمن الرحيم، الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم، له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء، وسع كرسيه السموات والأرض ولايؤده حفظهما وهو العلي العظيم، صدق الله العظيم).

د. محمد مزين

الكلمة الآن لجمعية «فاس سايس» يلقيها المستشار الأستاذ عبدالهادي بوطالب.

السيد عبدالهادي بوطالب مستشار جلالة الملك الحسن الثاني

بسم الله الرحمن الرحيم . صاحب السمو الملكي الأمير الجليل ولي العهد، صان الله شبابكم، وأمتعكم برضا والدكم العظيم، حضرات السيدات والسادة:

---

* عميد كلية الآداب - جامعة محمد بن عبدالله بفاس - وقد تولى تقديم حفل الافتتاح.

نعيش اليوم في هذه المدينة التاريخية لحظات إشراق ، نستمتع بها في رحاب الشعر الذي يهدف هذا اللقاء إلى تمجيده لتكريم الشعراء المجلين المستحقين لنيل جائزة «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري»، التي استهدف أخونا الفاضل من إنشائها سنة 1989 تشجيع الشعراء وتحفيز قرائحهم على الإبداع الأدبي، والتنافس الفني، ليظل حاضر العرب في ميدان الشعر والآداب مشدودًا إلى ماضيهم الأصيل، وتحتضن مدينة فاس الدورة الرابعة لاجتماعات المؤسسة، الدورة التي تحمل اسم الشاعر الكبير أبي القاسم الشابي، وتحظى برعاية سامية من جلالة الملك الحسن الثاني، راعي النهضة الفكرية العربية منتدبًا عنه لافتتاح هذا الاجتماع سمو ولي عهده الكريم في التفاتة ملكية واضحة الدلالة إلى ما لحركة الإبداع من مكانة في نفس جلالته ، وما يوليه للإنتاج الفكري العربي من فائق العناية وكريم الرعاية، وهو العالم المثقف، والكاتب المبدع، والخطيب المفوه البليغ. ويزدان هذا الجمع الكريم بحضور متميز لقادة الفكر العربي المسؤولين عن الثقافة والتربية في الأقطار العربية، وبمشاركة جمهرة غفيرة من رواد القريض الملهمين والكتاب المبدعين ، يلتقون جميعًا في ضيافة مؤسسة الإبداع الشعري الكويتية وجمعية فاس سايس المغربية التي أنشئت لتعيد لهذه المدينة التاريخية صورتها المشرقة كعاصمة علمية زخرت على امتداد ما يزيد على أحد عشر قرنًا بأبهاء الثقافة ، ومسارح الفكر وعجت بمعاهد العلم ومدارس الطلاب العتيقة. وانتصبت على رأسها جامعة القرويين تاجًا مرصعًا بالدرر في إشارة إلى أن العلم يعلو ولا يُعلى عليه.

ولتركيبة اجتماعنا هذا في هذا المحفل الكبير، وعلى هذا الشكل، الكثير من الدلالات، فلأشير في اقتضاب إلى بعضها . لقد أبى أخونا الأريحي الشيخ عبدالعزيز سعود البابطين إلا أن يرقى إلى مستوى رفيع من الأريحية بسعيه الدؤوب إلى تمجيد الفكر واحتفائه بذويه، مسخرًا مما أفاء الله به عليه لاستثماره خيرًا فيما ينفع الناس ويمكث في الأرض وتثيبه السماء غير قانع بالاقتصار على الاستفادة الذاتية مما تدره عليه مشاريعه الإنمائية الموزعة عبر الكويت وأوربا وأمريكا والصين والشرق الأوسط، مفضلاً أن يصرف من ذلك على وطنه العربي كله، وفي مجال قل أن يجلب اهتمام المستثمرين المستربحين: مجال الشعر والإبداع الفكري.

وإذ تنتظم هذه الدورة الرابعة في رحاب مؤسسة غير حكومية من الكويت، وجمعية غير حكومية من المغرب ، فإن هذه دلالة أخرى تؤكد أن شعار الوطن العربي من الخليج إلى المحيط شعار يشق طريقه إلى التطبيق ليس فقط على صعيد السياسيين وفي مجال السياسة عالم المتغيرات ، ولكن على الصعيد الشعبي الذي له من الثوابت مالا تؤثر عليه المتغيرات الحائلة، ولا تزعزعه الأعراض الزائلة، وما أكثر ما تنتاب عالمنا العربي.

ودلالة أخرى، تتمثل في أن حدث هذا الاجتماع وإن كان يبدو عاديًا للبعض فإنه في ظلمات النفق الذي أدخلت فيه السياسة السياسية العلاقات العربية - العربية، هو قبس من نور يشع بضيائه كواحد من الأقباس النيرة التي تضيء من حين لآخر منعشة آمال شعوبنا العربية بعد اليأس، ومقوية عزائمها بعد التخاذل في تحقيق التضامن، ورعي الأخوة، وهما من الثوابت العربية من المحيط إلى الخليج ، وأن تجشم «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين» نفسها عناء الحج إلى مدينة فاس لتقيم بها دورتها الرابعة ، فتلك دلالة على أن كل شيء يرشح هذه المدينة بالذات والمغرب بصفة عامة لاحتضان هذا اللقاء، لما لفاس من وشائج حميمة وصلات عريقة بالفكر والإبداع والشعر والشعراء، فاس التي ألهمت الأديب الشيخ عبدالعزيز سعود البابطين - وهو يزور مآثرها - بقصيد شهير بديع جعلني أفهم - عندما اطلعت عليه - دواعي اهتمامه بالشعر والشعراء ، فلا يعرف الفضل لأهل الفضل إلا ذووه. ومن بين الدلالات التي يبرزها هذا الاجتماع انعقاده بالمغرب البلد الذي أصبح مشهورًا بأنه أرض اللقاءات لكثرة ما ساهم به من اجتماعات ولقاءات وقمم، كان أولاها وأقدمها قمة «أنفا» بين قيادة الحلفاء، ثم في فجر استقلاله قمة الدار البيضاء لتأسيس نواة العمل الأفريقي ، وتلتها سلسلة القمم العربية والقمم الإسلامية، بدءًا بالقمة الإسلامية الأولى التي انبثقت عنها منظمة المؤتمر الإسلامي، وتوج ذلك عقد المؤتمر العالمي للتجارة، وها هو المغرب يستعد ليستقبل مؤتمرًا دوليًا لم يتقدم له مثيل في التاريخ، يستهدف تنمية منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا في انطلاقة مؤشرة لقيام هذه المنطقة بأعباء السلام والبناء ، بعد أن أنهكها وشلها مجهود الحرب طيلة نصف قرن، ولن تنتهي أشغال هذا المؤتمر في مفتتح نوفمبر إلا ليأخذ المغرب الاستعدادات اللازمة لعقد مؤتمر القمة الإسلامية خلال شهر ديسمبر الموالي، وتضيف إلى هذه الدلالات التي يعطيها هذا اللقاء التحام قضية كفاح الشعب العربي في مشرقه ومغربه للسير قدما على أرضية

المصير العربي المشترك الذي لا يغني في قطع مسيرته اهتمام شعوبنا بالسياسة والتعاون الدولي عن اهتمامها بالتنمية الاقتصادية والإبداع الفكري وتكريم المبدعين ، فالصرح الذي نتجند لإعلائه محتاج إلى أن ترسي قواعده لبنات من كل صنف ونوع وليست لبنة الفكر لا أقلها ولا أدناها، بل إنها الحجرة الأساس في ذلك الصرح الشامخ ، أما أن ينيب جلالة الملك الحسن الثاني – نصره الله – عنه في نهاية هذا اللقاء ابنه الكريم وولي عهده الأمين، فتلك دلالة مفصحة عما يؤمن به جلالته من مساهمة الشباب في صنع الفكر، وما يحرص على تكليفهم به من مؤسسات ومسؤوليات الإبداع والعطاء في سن الإبداع والعطاء. وإن سموه قد دخل وهو في سنه المبكرة – أطال الله عمره – في عداد المؤلفين من رجال القانون، من خلال رسالته وأطروحته، وهل خلى خطاب لجلالته من الحديث عن دور الشباب ومسؤولياته، أليس أن جلالته هو منشئ مجلس الشباب والمستقبل في إيماءة واضحة منه إلى أن معادلة تطوير نهضة المغرب التنموية هي ذات شقين: شباب يصنع المستقبل ، ومستقبل واعد محقق لآمال الشباب وتطلعاته، وما من شك في أن الشباب العربي – ومنه مبدعو الفكر من شعراء وكتاب – هو جسر الحاضر إلى المستقبل.

سيدي صاحب السمو الملكي الأمير ولي العهد ، حضرات السيدات والسادة: إن هذا اللقاء بجميع دلالاته وأبعاده هو اللقاء الذي سيلتقي على أرضيته حاملو مشعل الشعر والإبداع الفكري ، وسيحول طيلة ثلاثة أيام مدينة فاس إلى سوق عكاظ جديدة تحيي وتجدد ذكرى سوق عكاظ التاريخية التي كان موقعها في عهد الجاهلية في الجزيرة العربية ما بين مخلصة والطائف وذي المجاز ، وكذلك الشعراء العرب، يغشونها ليعرضوا فيها بضاعة من نوع متميز وفريد ، بضاعة الشعر كانوا يعرضونها بالمجان طيلة عشرين يومًا تبتدئ بالفاتح لذي القعدة من كل عام وتنتهي يوم العشرين منه، ليتسابقوا فيها أمام الحكام من فحول الشعراء لنيل جوائز التقدير بتذهيب قصائدهم وتعليقها في الكعبة وترتيبها على حسب جودتها ترتيبًا يولي الشاعر مكانة مرموقة في المجتمع، ويقعد قبيلته مكانة الشرف الفكري الذي يضاف إلى شرف الحسب القبلي، أو يرفع للقبيلة الوضيعة شأنًا لم يكن لها من قبل، وكان هذا التقدير يضاف إلى ميزات القبائل ومبررات التباهي والتفاخر ، وكان الحكام يختارون لتقييم القصائد من بين الشعراء الذين قطعوا على مسيرة الشعر أشواطًا ثبتت معها أقدامهم على أرضيته ، وارتفعت بها أقدارهم بدون

منازع في دنيا الفكر ، وكان من بينهم حكام مشهورون، في طليعتهم شاعر المعلقة المشهور النابغة الذبياني، واستمر هذا التقليد بعد نهاية عهد الجاهلية وأيام العهود الإسلامية الأولى حيث عرفت أسواق أدبية من نوع عكاظ، كان من بينها سوق المربد في البصرة، الذي كان كما قيل عنه مفخرة الأوساط الأدبية، وربما يرجع تقدير الشعر وإكبار الشعراء إلى تقدير حقيقة المعاناة التي لابد لكل شاعر من أن يحياها ويتحملها بسبب أكثر مما يتحمل الكاتب ليُكتب معها الشاعر في سلك الشعراء، فالمعاناة الشعرية مكابدة لا يقوى عليها إلا القليل ، لقد كان الفرزدق يقول: إنه لتمر عليّ الساعة تلو الساعة ولقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر، وكما قال الشاعر القديم:

الشعر صعب وطويل سلمه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه
يريد أن يعربه فيعجمه

وهذا السلم الطويل المحفوف تسلقه بالمخاطر يحتاج الشاعر في ارتقائه للظفر بطول الباع إلى طول النفس وطول المعاناة وطول المثابرة، حتى يصنف من بين من يعترف له الفكر الأدبي من الانتماء إلى أسرة الشعراء المبدعين ، ذلك أن الشعراء - ياصاحب السمو الملكي- قد صنفوا كما تعلمون تصنيفًا رباعيًا تحدث عنه أحدهم فقال:

الشعراء فاعلمن أربعه
فشاعر يجري ولا يُجرى معه
وشاعر يصول يوم المعمعه
وشاعر يكون دومًا إمّعه
وشاعر لا تستحي أن تصفعه

لقد كرمت المجتمعات في عهود الازدهار الأدبي الصنفين الأولين من الشعراء ممن يجولون في حلبة الشعر والفكر ويصولون، ومن لا يجارَون فنا وإبداعًا، ومن لايتطاول أحد من الناس على النظر إليهم شزرا فأحرى أن يهم بصفعهم، وعلى شعر هؤلاء يصدق تعريف الشعر للشاعر أبي القاسم الشابي الذي تحمل هذه الدورة اسمه، والقائل:

يا شـــعــــر انت مـــدامـع علقت باهداب الحـــيـــاة

يــا شـــعــــــر أنت دم تـفــــجــــــر مـن كلـوم الـكـائـنـات

والشاعر الشابي هو القائل أيضًا:

مـــا الشـــعــــر إلا فــضـــاء يرف فـــيـــه مـــقــالي

الـشـــعـــــر إن لـم يكن في جـــمـــــالـه ذا جـــلال

فــــــإنمـا هـو طـيـف يـســــــعـى بـوادي الـظـلال

أو كما قال الزهاوي عن الشعر:

إذا الشـــعـــر لـم يهـــززك عند ســمـــاعـــه

فليس خليـــقًـــا أن يقـــال له الشـــعـــر

وهو القائل أيضًا:

والشـــعـــر مـــا لم يكن ذكـــرى وعـــاطفـــة

أو فكرة فـــهـــــو الـفـــــاظ وأوزان

والتركيز في إعراب الشعر – يا سيدي – عن الفكرة إلى جانب العاطفة والذكرى، ملحظ يحدد رسالة الشعر الملتزم، فما كل بيضاء شحمة ، ولا كل سوداء تمرة، ولا كل ألفاظ موزونة مقفاة شعرا.

وأود – والفرصة تتاح لي اليوم وأنا أتشرف بالحديث أمام سموكم الكريم في هذا المهرجان الأدبي الذي يشرف برئاستكم له – أن أنفي عن الإسلام ونبيه عليه السلام تهمة التنديد بالشعر والنهي عن تعاطيه وتصنيف الشعراء في عداد المنحرفين وتابعيهم في عداد الغاوين، وبكل أسف فهذه التهمة تلقفها حتى بعض المفسرين من إخراج الآيات القرآنية من سياقها، واقفين بذلك على (ويل للمصلين) إن القرآن نفى عن النبي الأمي وصف الكاهن الساحر والكاتب الذي يخط القرآن بيمينه، وعن الذكر الحكيم أن يكون شعرا، فالنبوة والرسالة صفتان قدسيتان لا تشبهان صفة الشاعرية، والشعراء الذين جاء ذكرهم في سورة الشعراء في الآية (والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون) الشعراء (224-226) ، هم أولئك الشعراء الجاهليون

الذين وظفتهم قوات الشرك في مجتمع ماقبل البعثة النبوية لهجو النبي والطعن في رسالته وقد كانوا كثيرين اشتهر من بينهم النضر بن الحارث ، وهبيرة بن أبي وهب، ومسافر بن عبد مناف ، وأبوعزة الجيحي ، وابن الزبعرى، وأمية بن أبي الصلت، وأبوسفيان بن الحارث ، وأم جميل العوراء بنت حرب زوج أبي لهب، حمالة الحطب ، ومما كانت تنشده في هجو النبي أرجوزة كانت لازمتها: مذمما عصينا – أي النبي – وأمره أبينا ، ودينه قلينا (أي أبغضنا) فتعرض القرآن الكريم لهؤلاء الشعراء المرتزقة الذين يهيمون في كل واد، ويهرهرون أفواههم باللهو في كل ناد، ويمتطون متن الكذب خدمة لأغراض خسيسة، ويغوون أتباعهم من الجهلة والأميين الذي يغترون ببريق قوافيهم وأوزانهم ، ومع ذلك فقد استثنى الله منهم: (إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا) الشعراء/227، فباب التوبة مفتوح، والدعوة المحمدية فاتحة ذراعها لمن اهتدى بعد الضلال. وهكذا فرق الإسلام بين الشعر الهادف الملتزم بالقيم فمدحه وأطراه، والشعر العدواني المتحلل من المثل فذمه وندد به وعرّاه ، وذهب النبي – عليه السلام إلى أبعد من ذلك – فاستصفى بدوره حوله مجموعة من الشعراء المؤمنين الملتزمين ، ومن بينهم كعب بن زهير الذي خلع عليه بردته بعد أن أنشده قصيدته التي مطلعها« بانت سعاد فقلبي اليوم متبول» والتي جاء فيها:

إن الرسـول لنور يستضاء به
مهند من سيوف الله مسلول

ومن بينهم حسان بن ثابت الذي كان الرسول ﷺ يحثه على أن يرد على الشعراء الجاهليين بالشعر ، ويقول «اهجهم وروح القدس معك» ومن بينهم عبدالله بن رواحه ، وقد روي عن النبي – عليه السلام – الحديث القائل «إن من الشعر لحكمة ، وإن من البيان لسحرا» كما روي عنه ما أخرجه الزهري عن كعب بن مالك، قال: يا رسول الله ما تقول في الشعر: قال: إن المؤمن يجاهد بالشيئين: بسيفه ولسانه والذي نفسي بيده لكأنما تنضحونهم بالنبل (أي عندما تردون عليهم بالشعر فكأنما ترمونهم بالنبال القاتلة). أما قوله تعالى: « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » فلايحسن أن يفهم على أنه الحكم على الشعر بما يفيد تحقيره، أو الاستهانة بشأنه باعتباره فنًا لا تليق ممارسته، ففهم هذه الآية «وما علمناه الشعر وماينبغي له» «على هذا النحو أقرب ما يكون إلى المعنى الدارج السوقي ، وإنما يفيد التعبير القرآني أن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة الرسالة

فللشعراء مهمتهم وللرسل والأنبياء رسالتهم السماوية المقدسة، ولا صلة ولا ارتباط بين الصنفين على غرار قوله تعالى - والقرآن يفسر بعضه بعضًا - في آيتين أخريين: «لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار» بدون تفضيل، وقوله أيضًا: «وما ينبغي للرحمن أن يتخذ ولدا».

حضرات السيدات والسادة:

إن احتضان جمعية «فاس سايس» لهذه التظاهرة الثقافية الكبرى، يدخل ضمن رسالتها التي أنشئت لتحقيقها ، فقد عملت منذ نشأتها على تكريم الفكر وتمجيد الفن وتشجيع المثقفين والثقافة ، فبالإضافة إلى برامجها في صيانة مآثر فاس التاريخية، وترميم آثارها والحفاظ على معالمها عملت منذ نشأتها على إذكاء الروح الأدبية وتحفيز قرائح الشعراء، وتنشيط أقلام الكتاب لتحقيق مساهمة مدينة فاس في النهضة الأدبية المغربية ، واعادة بناء الهوية الثقافية الأصيلة، عبر الندوات والمهرجانات والأمسيات التي أقامتها تكريمًا وتشجيعًا للموهوبين من رجال ونساء، من أحياء وأموات ، وما تزال تقدم الدعم موصولاً للتظاهرات الثقافية والعلمية التي تقام بمدينة فاس، وتنظم مباريات للشعراء والأدباء والشباب، بالإضافة إلى تظاهرات الموسيقى والمسرح والسينما، وعلى متن سفينة وحدة المغرب العربي التي انطلقت تمخر عباب الأبيض المتوسط لترسو بموانئ أقطار المغرب العربي، نظمت الجمعية ندوة حول ثقافة أقطار المغرب الكبير، حددت فيها معالم الثقافة والأدب والشعر والفن العربي الإسلامي في شمال أفريقيا والمغرب العربي، ماضيًا وواقعًا وآفاقًا. فباسم هذه الجمعية الفتية أرحب بسموكم الكريم في أبهائها ، وأرحب بالمشاركين في عاصمة المغرب العلمية، وأتمنى لهم في هذا اللقاء مقامًا طيبًا ، ولهذا الاجتماع نجاحًا وتوفيقًا ، وأدعو الله بطول العمر وموصول الصحة والعافية واطراد التوفيق لراعي هذا اللقاء جلالة والدكم الحسن الثاني نصره الله. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

د. محمد مزين

سمو الأمير الجليل، اسمحوا لي بأن اطلب من السيد عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري أن يتقدم إلى هذه المنصة ليقدم كلمته في هذا الجمع الفكري الرائع فليتفضل مشكورًا.

الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين

بسم الله استعنا، وبه نستعين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين .

صاحب السمو الملكي ولي العهد الجليل ، أساتذتي الكرام ، ضيوفنا الأعزاء.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

يسر «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» غاية السرور أن تحييكم تحية الأخوة والود، وبالنيابة عن الإخوة في مجلس الأمناء وهيئة «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» وأصالة عن نفسي، أرحب كل الترحيب بحضوركم هذا الحفل الثقافي الذي يشرف برعاية صاحب الجلالة الملك الحسن الثاني حفظه الله، ويسعد بحضور هذا الحشد الكبير من أعلام الفكر والأدب من شتى بقاع الوطن العربي وخارجه والذي تميز بأن حمل اسم شاعر تونس الكبير المغاربي العربي «أبوالقاسم الشابي».

لقد تفضل جلالة الملك الحسن الثاني – سلمه الله – فطرح منذ أشهر قليلة فكرة رائعة، وهي أن تبدأ هذه الكنوز الثقافية – ويعني بها الجمعيات الثقافية المغربية – بمد جسور التعارف والتواصل والمحبة مع أدباء المشرق العربي والعالم أجمع ، وكأنما مبادرة جمعية «فاس سايس» الثقافية التي أخذت على عاتقها دعوتنا لإقامة حفلنا هذا تحت عنايتها الفاضلة ، وبمدينتهم العتيقة ذات العبق التاريخي المميز، وكذلك تجاوبنا مع هذه الدعوة العربية، هما النتاج السريع لتلك الدعوة الكريمة التي أطلقها جلالته.

فباسمكم جميعًا نتقدم شاكرين لجلالة الملك هذه المكرمة ولجمعية «فاس سايس» هذه الدعوة التاريخية . إن تفضل جلالة الملك الحسن الثاني – رعاه الله – بأن يكون حفلنا هذا تحت رعايته السامية والكريمة ، ليدل بلا شك على ما للثقافة في نفس جلالته ونفوس كل المثقفين المغاربة من مكانة مرموقة، وتقدير كبير، كما يدل على تقديره الخاص للشاعر العظيم «أبو القاسم الشابي» وأيضًا لمكانة الكويت المتميزة في قلب جلالته وكذلك في نفوس أبناء الشعب المغربي الشقيق.

أساتذتي الكرام ، أخواتي الفاضلات:

منذ الدورة الماضية بدأنا بإطلاق اسم أحد رواد الحركة الشعرية العربية على دوراتنا فكان فارس الدورة الثالثة هو رائد الإحياء محمود سامي البارودي، فأعادت المؤسسة طباعة ديوانه، كما عمدت إلى تحقيق مختاراته ونشرها في أربعة مجلدات ومجموعة أخرى من المطبوعات تتناول سيرته وفنه، كما أقيمت ندوة كبرى حول شعره والقصيدة العربية المعاصرة . وها نحن اليوم في دورتنا الرابعة نتخذ اسم الشاعر العبقري «أبي القاسم محمد بن أبي القاسم بن إبراهيم الشابي» لنسلط الضوء على أعماله وإنجازاته . لقد سعدت كثيرًا عندما اختار الاخوان بمجلس أمناء المؤسسة اسم شاعر تونس الكبير أبوالقاسم الشابي لتحمل دورتنا الحالية اسمه الكريم، لأنني قرأت له ديوانه مرات ومرات في صباي المبكر، وأعجبت به وأحببت شعره وتأثرت كثيرًا بتعبيراته وصوره وموسيقاه العذبة . لذا فقد منحني الاخوان فرصة تاريخية للإسهام بإحياء ذكره وتقدير فنه وموهبته الفذة، وفي مدينة فاس التي أحبها حيث كتب عن شعرائها، وسترون ضمن مطبوعاتنا لهذه الدورة نص المحاضرة التي ألقاها في يناير عام 1930 حول شعراء المملكة المغربية وبينهم كوكبة من أعلام فاس الكبار. إنني سعيد بكل هذا لأنه يتطابق مع أحد أهم أهداف هذه المؤسسة، وهو مد جسور الثقافة والمعرفة والمحبة والتواصل بين الأدباء والشعراء المشارقة وإخوانهم الأدباء والشعراء المغاربة، من الكويت من مجلس التعاون الخليجي وعبر القاهرة من خلال تونس موطن الشابي حتى مدينة فاس الثقافية وعبركم أنتم أيها الأساتذة الكرام الذين تمثلون أنحاء وطننا العربي، ولنثبت للجميع بأن ثقافتنا العربية واحدة وموحَّدة.

لم يقتصر عمل المؤسسة على ماسبق ذكره، بل تعداه إلى عمل ثقافي هام وهو «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» الذي نأمل أن يكون المركبة الخالدة التي ستسافر بشعراء هذا العصر للمستقبل البعيد، ولنعطي للأجيال المتعاقبة صورة الشعر والشعراء في وقتنا الراهن، كما فعل أسلافنا العظام عندما صنفوا في الشعر والشعراء وطبقاتهم الكثير من أمهات الكتب التي تعيش حتى يومنا هذا تحفظ لنا كنوز تراثنا العظيم، فبعد الجهد الجهيد والمتواصل لهيئة المعجم والعاملين معهم في المكاتب الرئيسية الأربعة في القاهرة وتونس وعمان والكويت، ومن خلال العشرات من مندوبي المعجم

المنتشرين في كل الأقطار العربية وخارج الوطن العربي ولحوالي أربع سنوات من العمل الدؤوب وتحت الإشراف المباشر لمجلس الأمناء، وصلتنا استمارات لأكثر من ثلاثة آلاف شاعر عربي سيدخل أكثر من نصفهم بتراجمهم الذاتية التي كتبوها بأنفسهم، ونماذج من أشعارهم اختاروها بإراداتهم ليكون «معجم البابطين» معبرًا عنهم بصدق كما أرادوا، ولازلنا نقبل استمارات الشعراء العرب حتى نهاية هذا الشهر (أكتوبر 1994) وسيظهر إن شاء الله – هذا المعجم إلى النور بسبعة مجلدات وبحوالي خمسة آلاف صفحة خلال العام القادم 1995 بحفل سيقام لهذا الغرض في دولة الكويت بإذن الله، كذلك نحن الآن بصدد التخطيط للعمل على إصدار سلسلة دورية للشعر والشعراء العرب.*

إخواني الأعزاء:

باسمكم جميعًا يسرني أن أتقدم وكلي سعادة وفرح للاخوان والأخوات الذين فازوا بجوائز دورة «أبوالقاسم الشابي» لهذا العام متمنيًا لهم الصحة والسعادة والتدفق بالعطاء والمزيد من الإبداع. نحن في المؤسسة جميعنا نعلم بالتأكيد أن الجوائز لا تخلق الإبداع، وإنما هي التعبير عن الفرحة والترحيب والإعجاب بذلك الإبداع. نحن نعلم علم اليقين أن عصارة الفكر والروح لا تقدر بثمن مادي أبدًا، وأن مانقوم به الآن هو تعبير رمزي، وهو ببساطة كلمة شكر وثناء ومحبة يستحقونها منا جميعًا، وسيظل الإبداع والمبدعون هم الفائزون وحدهم.

صاحب السمو الملكي وولي العهد، أساتذتي الكرام:

ما كانت المؤسسة بمستطيعة أن تحقق هذه الإنجازات في هذا الوقت القياسي القصير من عمرها لولا فضل الله، ثم لولا ما تجده من تقدير الأوساط الثقافية والأدبية والإعلامية ممثلاً بكون حفلنا هذا تحت الرعاية السامية لجلالة الملك الحسن الثاني نصره الله، وحضور سمو ولي العهد الذي أعطى لحفلنا هذا إشعاع البهجة والأهمية الكبيرة،

---

* صدر المعجم في نوفمبر 1995 ، بحفل كبير أقيم في الكويت بهذه المناسبة.

وهذا الحشد الكبير من رجالات الدولة هنا والجمع المبشر للخير من رجالات الفكر والثقافة العربية.

«ربنا لاتزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا، وهب لنا من لدنك رحمة إنك أنت الوهاب» آل عمران -7، والله يحفظكم جميعًا والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

د.محمد مزين

سمو الأمير الجليل، أيها الحضور الكريم، الكلمة الآن للأستاذ الفاضل وزير الثقافة السيد محمد علال سيناصر. فليتفضل مشكورًا.

الأستاذ محمد علال سيناصر - وزير الثقافة المغربي

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على رسول الله وآله وصحبه.

مولاي صاحب السمو الملكي ولي العهد الأمير سيدي محمد، أصحاب السعادة، أيها السادة والسيدات:

إن وزارة الشؤون الثقافية في حكومة صاحب الجلالة نصره الله وأيده لتعتز بالثناء على هذا النهج الواضح الذي اتسمت به جائزة الشيخ «عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» إذ شجعت الشعر وأصحابه ورواده، ورسخت حبه والشغف به، واستنهضته وحفزت له. ولئن شرف جلالة الملك الحسن الثاني حفظه الله هذا الحفل برعايته السامية وقام ولي عهده الجليل صاحب السمو الملكي الأمير سيدي محمد برئاسته الفعلية، فما في الأمر من عجب، فالدولة العلوية الشريفة احتضنت الشعر ورعت الشعراء منذ القدم، بل إن عددًا من أعلامها المنعمين ملوكًا وأمراء قالوا الشعر واستدلوا به، واتخذوه وسيلة ناجعة للدفاع عن مقدسات البلاد ومقومات العروبة والإسلام، مما أعطى للشعر في هذه البلاد جذورًا لا تفنى وأفنانًا لاتذبل ولا تبلى، فالشعر سيف في خدمة الأمجاد ، وجوهرة في طوق التاريخ، وهذا ما عبر عنه - عندنا بفاس - أبوالعباس بن الونان الملوكي الفاسي بين يدي السلطان سيدي محمد بن عبدالله، حيث ردد - مرارًا - هذا البيت:

والشعر للمجد نجاد سيفه
وللعلا كالعقد فوق العنق

والشعر منذ كان وهو جزء لا يتجزأ من الحضارة العربية قديمها وحديثها، فقد خدم القرآن ولغة القرآن، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إن من الشعر لحكمة، فإن التبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي» وأوصى عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – أبا موسى الأشعري بأن يأمر بتعلم الشعر وحفظه والتعلق به، لأنه يدل على صواب الرأي ويعلم مكارم الأخلاق. وقد سار العديد من الشعراء المحدثين على هذا النهج، مجددين ما وجب تجديده، معبرين عن وجدانهم ووجدان معاصريهم بنفس الإيمان والصدق والقوة، ومنهم أبوالقاسم الشابي الذي اخترتموه كشعار لهذه الدورة، فكان أحسن اختيار، إذ إن أبا القاسم الشابي أصبحَ علمًا من أعلام المغرب العربي بل العالم العربي الحديث، حيث إنه نظم القريض مبكرًا، وداومه حتى آخر حياته وأعطاه صدى لا يصمت جعله تعبيرًا صادقًا يحق فيه قول الشاعر:

ليس هذا الشعر ما تروونه
إنها لقطع من كبدي

أوليس أبوالقاسم الشابي هو القائل في وحدة الكون الشعرية ومضمونها:

هـهنا ، في كل آن تمّحي
صور الدنيا وتبدو من جديد

وبودي هنا أن أشير إلى شاعرين مغربيين من نفس النَفَس كان كثير من شعرهما متجاوبًا مع أشعار الشابي عبر الزمان والمكان، الشاعر الأول هو إدريس الجاي الفاسي مولدًا ومحتدًا، قال بمناسبة ذكرى وفاة أبي القاسم:

والشاعر الموهوب قيثار الدنا
هيهات يهدأ ذلك القيثار

وقال أيضًا وكأنه يخاطب حفلكم وشعراءه:

شوقي أمير الشعر قبلاً قالها
الناس أنتم أيها الشعراء
حسان أكرمه النبي بشعره
وكذاك يكرم بعضنا النبلاء

والثاني هو الشاعر المراكشي أبوبكر الجرموني، ولا تزال أشعاره - للأسف - مخبوءة. إن إنتاج الشعر في بلادنا يدل على أن الشعر العربي لم يعرف في الآونة الأخيرة أزمة حادة كما عرفها في بقاع أخرى خاصة في العالم الغربي، لأن الشعر العربي بقي على طول القرون يربط حاضرنا بماضينا فيؤصل ثقافتنا ويغني إبداعنا، ويعيد إلى تلك الآثار الغابرة في نفوسنا جدتها ونضارتها من خلال التجربة والابتكارات الإنسانية المعاصرة وفي ذلك قيل:

مـــــآثر ليس يبلي الدهر جـــــدتهــــا
مـــــادام منا لهــــــا تجـــــديد آثار

وهذا الشعر متزامن مع الحضارة متداخل فيها، هو الذي تكرمونه اليوم وتشجعونه، وبذلك تساهمون أحسن مساهمة وأنجعها في نهضة آدابنا وفكرنا لأنني واثق من أن مثل هذه الجوائز تكون وسيلة متكاملة للتعريف بالأدب وإنتاجاته، وبالخلق وإرهاصاته، وبالتالي فهي دعم للثقافة وامتداد ثمين لها، فالشكر كل الشكر لكم وجزاكم الله خيرًا وأكثر مثل هذه الأعمال التي ترسم الطريق وتمهدها إلى ثقافة عربية متجددة عبر الزمان والمكان والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

د. محمد مزين

سمو الأمير، أيها الحضور الكريم: الكلمة الآن لأسرة الشابي يلقيها ابنه الأستاذ محمد الصادق الشابي فليتفضل مشكورًا.

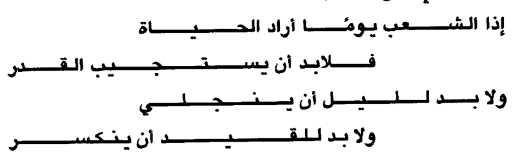
الأستاذ محمد الصادق الشابي

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين. صاحب السمو الملكي الأمير سيدي محمد رعاه الله ، اصحاب المعالي والسعادة، السيد الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، السادة رئيس وأعضاء جمعية فاس سايس، أيها السادة والسيدات:

بمناسبة توزيع جوائز الدورة الرابعة» لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين» والتي أطلق عليها اسم دورة «أبوالقاسم الشابي» يسعدني ويشرفني كابنه الأكبر ونيابة

عن عائلة الشابي أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر إلى صاحب الجلالة الملك الحسن الثاني نصره الله، الذي قبل وضع هذه التظاهرة تحت رعايته السامية. كما أشكر السيد عبدالعزيز سعود البابطين على تبني مؤسسته تشريف المرحوم أبي القاسم الشابي بهذه الصفة الممتازة التي إن دلت على شيء فإنما تدل على حب صاحب هذه المؤسسة ودعمه للشعر والثقافة، وإن في تبني هذه المؤسسة وقدوم أصحابها من الكويت الشقيق لإقامة هذه التظاهرة بالمغرب الشقيق لدليلاً على أن الشابي لم يعد حكرًا على رقعة صغيرة بل أصبح رمزًا للشعر في ربوع أمتنا العربية التي اجتمع ثلة من أهل الفكر من شرقها إلى غربها لدراسة هذا الشاعر والبحث في شعره وتبادل الآراء وتدارس ما كتبه وأنجزه في مدة زمنية قصيرة جدًا.

أيها السادة والسيدات: إن صاحب «إرادة الحياة» و«صلوات في هيكل الحب» و«النبي المجهول» والتي تغنى الكثير بمقولته:


إذا الشعب يومًا أراد الحياة
فلابد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي
ولا بد للقيد أن ينكسر

قد تغنى في أشعاره بأشياء كثيرة أخرى ومختلفة، فقد كان متمردًا وثائرًا على الأوضاع المتردية آنذاك ، وقد تألم وحاول إثارة الهمم وتحدي المتعصبين حتى إن الكثير منهم اتهموه بالإلحاد والزندقة، فتألم لذلك كثيرًا، ولكنه صبر وواصل طريقه غير عابئ كما قال هو بحجارة الفلتاء، وقد واصل إبلاغ صوته وثورته إلى شعبه حتى يستفيق من سباته فأدى به ذلك إلى المرض، وأصيب بداء تضخم القلب - عافاكم الله - حتى وافاه الأجل المحتوم وهو في عمر الزهور.

أيها السادة والسيدات:

إن اجتماعكم اليوم لتكريم ابن تونس الجميلة وابن المغرب العربي الكبير أبي القاسم الشابي لدليل على أن هذا الشاعر قد بلغ ما كان يتمناه وهو الوصول إلى مكانة مرموقة،

وإن إقامة هذه التظاهرة القيمة التي جمعت ثلة مختارة من مثقفي الوطن العربي لأكبر دليل على أن النهضة العربية والفكرية سائرة بإذن الله في طريق النجاح، وبلوغ ما نصبو إليه من سمو وعزة وكرامة ، ويا حبذا لو نسج البعض من أثرياء العالم العربي على منوال مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين في دفع عجلة الثقافة في بلادنا، وفي النهاية أجدد شكري الكبير لكل من أسهم في تنظيم هذه التظاهرة وإنجاحها وإلى كل الحاضرين والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

وبعد ذلك قام سمو الأمير محمد ومعه السيد عبدالعزيز سعود البابطين بتوزيع جوائز هذه الدورة على النحو التالي:

أولاً : جائزة افضل ديوان شعر وقيمتها عشرون الف دولار فاز بها مناصفة كل من:

- الشاعر المصري أحمد غراب عن ديوانه «نقوش على جدار الصمت»
- الشاعر السوري خالد محيي الدين البرادعي عن ديوانه «عبدالله والعالم»

ثانيــاً: جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر فاز بها:

- الناقد المصري الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف وذلك عن مؤلفه «صوت الشاعر القديم».

ثالثــاً: جائزة الإبداع في مجال الشعر فاز بها:

- الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان وذلك عن مجمل أعمالها.

الأستاذ عبدالعزيز السريع - مدير عام الندوة ورئيس الجلسة

بالنيابة عن «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» نرحب بكم جميعًا ونحييكم ونشكركم على صبركم، ونأسف لهذا الترحيل لمواعيد الندوات أو الجلسات لأسباب لا تخفى عليكم، ولكننا نأمل بأن تحقق هذه الندوة الأهداف التي من أجلها تجشمتم عناء الحضور والمشاركة . نأمل أيضًا أن يتلو المتحدثين الرئيسيين نقاش حي وساخن كما تعودنا في الدورات السابقة ، ذلك لأن الأبحاث قد وزعت قبل وقت كاف على الجميع إلا استثناءات قليلة كان سببها فقط البريد.

في هذه الجلسة التي أرجو أن تكون سريعة حتى نتلافى هذا الضيق في الوقت ونستطيع أن نحقق البرنامج كما وضع، سيتحدث كل من الأستاذ الدكتور محمد القاضي عن «روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي»، وسيتحدث الدكتور محمد مفتاح عن «الشعرية في شعر الشابي»، كما سيتحدث د. عبدالسلام المسدي عن «الظواهر المتميزة في المضمون الشعري لدى الشابي». قبل هذا اسمحوا لي أن أقرأ للشاعر الكويتي سليمان الجارالله هذه الأبيات التي قالها في فاس فور وصولنا إليها :

جـئناكمُ من كـويت الحب في شـغف
نحـيي مـآثر أجـداد لنا سلفـوا
إليكمُ يا أهالي الجـود قـاطبـة
ومن لهم يتـسـامى العـز والشـرف
جـئنا إلى إخـوة طابت سـرائرهم
ومن همُ بالوفـا والصـدق قـد عُـرِفـوا
جـئنا إلى فـاس مـهـد العلم من قـدم
مَنْ أهلهـا بالحـجى والعلم قـد وصـفـوا

فشكرًا لأبي خالد فقد عبر عما في نفوسنا جميعًا.

المتحدث الأول في موضوع الدراسة في روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي هو الأستاذ الدكتور محمد القاضي الأستاذ بكلية الآداب بالجامعة التونسية، ومختص بالمناهج الحديثة في معالجة النص الأدبي والسردي على وجه الخصوص.

صدرله: الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية ، ثم الفكر الإصلاحي عند العرب في عصر النهضة بالاشتراك مع الدكتور عبدالله الصوله ، ثم السيرة الذاتية لجورج ماي - تعريب - بالاشتراك مع الدكتور عبدالله الصولة أيضًا، بالإضافة إلى دراسات وبحوث منشورة في المجلات المختصة.

أدعوه فليتفضل لقراءة ملخص بحثه والوقت المخصص - كما هو معلن في البرنامج - عشرون دقيقة نأمل أن يكون هناك تقيد بها، تفضل دكتور...

الروافد العربية لتجربة الشابي الإبداعية*

الدكتور محمد القاضي

مداخل

يضعنا هذا العنوان بإزاء مفردات تخفي جملة من المفاهيم لا يستقيم لنا الخوض في هذا الموضوع قبل الالمام بها وكشف النقاب عنها، وتحديد الإشكاليات الأساسية التي ترمي بنا في خضمها. وهذه المفردات ثلاث هي «الروافد» و «العربية» و «الإبداع».

فالرافد لغة «ما يمد النهر بالماء من قناة أو نهير»[1] فإذا أخذنا هذه الاستعارة التي ينطوي عليها العنوان وحاولنا تشقيقها فهمنا منها ضمنياً ان الشابي بمثابة النهر الذي تغذوه روافد صغيرة بالماء. ولكن ما مقوم هذا النهر؟ ومن أين استمد الماء حتى غدا نهراً؟. وأين يبدأ دور الرافد في تكوين النهر وأين ينتهي؟ وكيف نميز بين الروافد من حيث أهمية كل منها في تشكيل ملامح النهر؟ فإذا انثنينا إلى المعاجم ألفينا مشتقات الجذر «ر – ف – د» فيها دائرة على معاني الدعم والاعانة والعطاء. فـ «رفده يرفده رفداً = أعطاه، ورفده وأرفده = أعانه، والاسم منهما = الرفد، وترافدوا = أعان بعضهم بعضاً: والرفد = الصلة، والارفاد = الاعطاء والاعانة، والمرافدة: المعاونة، والترافد: التعاون، والرفادة: دعامة السرج والرحل وغيرهما. وكل ما أمسك شيئاً فقد رفده، والروافد – خشب السقف. والرفد: المعونة بالعطاء وسقي اللبن والقول. وكل شيء جعلته عوناً لشيء أو استمددت به شيئا فقد رفدته. يقال: عمدت الحائط وأسندته ورفدته بمعنى واحد»[2] وعلى هذا النحو فإن القول بوجود روافد لتجربة الشابي الابداعية يفترض ان لهذه التجربة الابداعية وجوداً مستقلاً، وأن الروافد جاءت لتثبت هذه التجربة وتشد من عضدها وتثريها. والحال أن الابداع في كل الاعصر والامصار انما هو وليد هذه الروافد اساساً. نعم، للعبقرية دورها وللملكات الشخصية دورها ولكن المبدع لا يبدع الا بالنصوص التي اختزنتها ذاكرته. فهو ينشئ من الكلام الذي وعاه كلاماً آخر. ولولا تضلع الشاعر من الشعر والقَصّاص من القصص

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

لما أبدع الاول شعراً ولما أبدع الثاني قصصاً. إن هذا يدعونا إلى أن نفهم كلمة الروافد باعتبارها مرادفة لكلمة «المصادر» أي جملة النصوص التي يطلع عليها المبدع وتترك فيه أثراً يظهر في كتاباته.

على أن العنوان لا يهتم من هذه الروافد الا بقسم واحد هو الروافد العربية. فما المقصود بهذه الصفة على وجه الدقة؟ لقد غدا من المعروف الآن أن الشابي كان احدى اللغة، وأنه كان يتألم لجهله لغة اجنبية، وقد كتب في 22 فيفري 1933 إلى محمد الحليوي بألمه ذاك حين حدثه عن أحمد زكي أبي شادي صاحب مجلة «أبولو» فقال له: «نسيت أن أذكر لك أن مما طلبه مني أبو شادي في رسالته الثانية أن أمدّه من حين لآخر ببعض الدراسات والأبحاث وعلى الخصوص من الأدب الفرنسي. فصاحبنا يعتقد أني أعرف الأدب الاجنبي، ولذلك يطلب مني هذا الطلب. وإنه ليحز في قلبي يا صديقي ويدمي نفسي أن أعلم أنني عاجز، عاجز، عاجز، وأنني لا أستطيع أن أطير في عالم الأدب الا بجناح واحد منتوف»[3] . ومن ثم فإنه لما يبدو من قبيل المفارقة أن نتحدث عن روافد أجنبية في تجربة الشابي الابداعية. الا أن المعروف أيضاً أن الشابي كان يقبل بنهم شديد على ما كان يترجم إلى العربية في الثلث الأول من هذا القرن. ولنا في مذكراته ورسائله ودراسته عن الخيال الشعري عند العرب «اشارات صريحة إلى ما كان يقرأه من كتب ومقالات ترجمها اصحابها عن لغات أجنبية أو أفردوها للحديث عن علم من أعلام الأدب الغربي أو تيار من تياراته أو حقبة من حقبه. على أن تتبع المصادر الأجنبية في أدب الشابي لا يتوقف عند النصوص المباشرة، وإنما يتجاوزها إلى النصوص غير المباشرة. فأكثر الأدباء الذين تأثر بهم الشابي صدروا فيما كتبوا عما اطلعوا عليه وتمثلوه من أدب الغرب. وقد أدرك الشابي ذلك فقال في تقديمه لديوان «الينبوع»: «أعتقد أنني لا أكون غالياً في شيء إذا قلت أن عصرنا الحاضر يمتاز عن كل ما سبقه من العصور بامتزاج الثقافات فيه امتزاجاً عظيماً لا نظير له، وأن الأدب العربي الحديث قد اختلط بآداب العالم اختلاطاً لم تعرفه تواريخ الآداب في عهودها السابقة»[4] فكيف نخرج فيما كتبه جبران أو نعيمة أو المازني أو طه حسين على سبيل المثال - ما هو وليد مطالعاته للنصوص الأدبية العربية مما هو مقتبس من النصوص الاجنبية حامل لميسمها؟

على أن انتماء النصوص المترجمة إلى الآداب الاجنبية فيه نظر من جانب آخر، فهذه القصص والأشعار التي يقال لنا ان المنفلوطي أو المازني أو حافظ ابراهيم أو احمد حسن

الزيات أو غيرهم قد نقلوها إلى اللسان العربي، ما حظها من اللغات الاجنبية التي كتبت فيها أول مرة؟ وما مقدار الزيادة والنقص والتغيير التي طرأت عليها حينما حولت إلى العربية؟ وإلى أي حد يصح لنا أن نقول ان الاديب يتغير أسلوبه وعباراته وطريقته في الكتابة حين يترجم؟ وعلى وجه التمثيل نقول أن تأثر الشابي في قصيدته «صلوات في هيكل الحب» برواية «رافائيل» للامرتين أمر لا يرقى اليه الشك، خصوصاً بعد العمل الدقيق الذي قام به فؤاد القرقوري حين استقصى وجوه التماثل بين النصين في مستوى المعاني والمعجم والتراكيب والصور والاسلوب.[5] ولكن الأمر الذي نعتقد أنه لم ينل ما يستحق من بحث هو ضبط الدور الذي اضطلع به الزيات عند قيامه بنقل «رافائيل» إلى العربية، فهل كان وفياً للنص الفرنسي؟ وهل استرسل به السياق أحياناً، أو غمض عليه مقصد، أو نقلت عليه عبارة، أو نبت عن ذوقه صورة؟ وإن حصل هذا أو بعضه فكيف تصرف في النص الفرنسي؟ وهل ان الشابي اقتصر على التأثر بما صحت نسبته إلى لامارتين أم أنه أخذ ايضاً ماهو من اضافات الزيات؟

إن هذه الأسئلة تحتاج إلى وقت وجهد للوصول بها إلى الغاية، وهي في الحق ذات مدى لا يحده هذا البحث عن روافد التجربة الابداعية عند الشابي، وانما تتصل بمسألة الترجمة ودورها في تطوير الآداب القومية، وهذه شعبة من البحث تجد لها مجالاً وسيعاً في الدراسات المفردة في الأدب المقارن لما يسمى بالمسالك التي عن طريقها يحصل التأثر بين الآداب القومية بعضها ببعض.

أما الكلمة الثالثة التي تستوقفنا في هذا العنوان فهي صفة «الإبداعية» التي وسمت بها تجربة الشابي. وكلمة الابداع ذات معنى رجراج، فهي تستخدم عادة للدلالة على ما ينشئه الاديب من شعر وقصص وتأملات وخواطر وسيرة ذاتية وأدب رحلة وما أشبه ذلك، وهذه المدلولات تفهم عادة من حيث هي مقابلة لنوع آخر من أنواع الكتابة هو النقد، وهو يتخذ النصوص الإبداعية منطلقاً له، فيشرحها ويقومها ويبرز محاسنها وعيوبها. الا أن المسار الطويل الذي قطعه النقد إلى أيامنا قد جعله يتطلع هو أيضاً إلى أن ينزل بمنزلة الإبداع، فهو قول على قول، إلا أنه لم يعد يرضى بالبقاء في هامش النصوص الإبداعية رقيباً عليها أو خادماً لها، وإنما أصبح ابداعاً حائماً حول ابداع، والذي نريد أن نصل اليه من ذلك أن التجربة الابداعية عند الشابي لا تقتصر على أدبه الانشائي من شعر وقصة

ومذكرات ورسائل وإنما تضم اليه أدبه النقدي في مقالاته ودراسته عن «الخيال الشعري عند العرب». وقد أشار محمد الحليوي إلى ذلك حين تحدث عن الخيال الشعري فقال: «والأسلوب ما أقول عنه؟ «انه آية النهضة الأدبية في تونس، والمطابع التونسية لم تخرج حتى اليوم أثراً فنياً يعادل كتاب «الخيال الشعري» في عبارته الشعرية ولغته النقية وأسلوبه البليغ [...] اننا نعتبر كتاب «الخيال الشعري كطرفة [كذا] فنية في الكتابة أكثر منه بحثاً علمياً يملي على مؤرخ الأدب نظرياته وأحكامه ويضطره لاعتماد آرائه واستنتاجاته».[6] ومهما يكن حظ هذا الرأي من الصواب، فإنه يدعونا إلى أن ندخل هذا النص النقدي التنظيري في حيز التجربة الإبداعية للشابي، وأن نتقرى من خلاله المصادر التي استمد منها صاحبه آراءه وشواهده.

ولعلنا بهذه الطريقة نكون أقرب إلى فهم تجربة الشابي الإبداعية في شمولها، وفي الحركة الخفية التي تتحكم في نشأتها. ذلك أن المبدع وإن خرج من جنس أدبي إلى جنس آخر، ومن شكل من أشكال الكتابة أو التعبير إلى شكل آخر لا يمكن الا أن يكون منطلقه الفكري وقيمه الجمالية واحدة. فكيف لا يجوز لنا أن نقر بأن المصادر التي أثرت في الشابي واحدة في شعره ونثره، وفي ابداعه ونقده؟

مصادر الشابي في الدراسات:

يتعين علينا أن نقر بأن عددا من الباحثين قد انكب على هذه المسألة، وسعى إلى تبين المصادر التي اطلع عليها الشابي وأثرت في رؤيته للكون وفي تجربته الابداعية. ولم يكد يخلو بحث من الاشارة إلى حذو الشابي حذو هذا الأديب أو ذاك، ولو شئنا أن نستعرض هذه الدراسات تفصيلاً لضاق عنها المقام، ولذلك فاننا نكتفي بالالماح إلى اهمها. فهذه الدراسات تنقسم اجمالاً إلى قسمين – قسماً يدخل في تاريخ الأدب ويعمد أصحابه إلى ذكر ما كانوا يعرفونه عن الشابي أو عن عصره من معلومات فيسوقونها محاولين من خلالها أن يقدموا صورة عن المؤلفين أو الكتب التي اطلع عليها الشابي وتركت في نفسه أثراً. ولعل من اهم هذه الدراسات ما كتبه اصدقاء أبي القاسم وخلطاؤه من قبيل محمد الحليوي[7] وإبراهيم بورقعة[8] ومحمد صالح المهيدي[9] ومحمد الفاضل بن عاشور[10] وزين العابدين السنوسي.[11] ولهذه الدراسات اهمية كبرى في معرفة ما كان يطالعه

الشابي وما كان يحظى باعجابه، الا أن آفتها الاساسية اعتماد اصحابها على الذاكرة، وهي قلب خؤون، خصوصاً اذا مر على الاحداث المذكورة عهد طويل[12].

ومما يدخل في هذا الباب ما يلتقطه بعض الدارسين الذين لم يعرفوا الشابي ولا عاصروه من معلومات عن عصره توجد قرائن تؤكد أن الشابي اطلع عليها، ومن هذه الدراسات البحث الموثق الذي أنجزه محمد فريد غازي بالفرنسية عن «البيئة الزيتونية وتكوين أبي القاسم الشابي»[13] وقد عاد فيه إلى سجلات جامع الزيتونة واستخرج منها الكتب المقررة حين كان الشابي يزاول دروس الزيتونة. وقد تتبع غازي المؤلفات التي قرأها الشابي طالباً في التفسير والحديث والسيرة والكلام والقراءات والتجويد ومصطلح الحديث وأصول الفقه والفقه والمواريث، والتصوف والأخلاق والنحو والصرف والبلاغة والأدب والانشاء والتاريخ والجغرافيا والتوقيت والاملاء والخط والعروض والمنطق والحساب والجبر وعلم الهيئة وعلم الفلك. ان هذا العمل المضني قد آل بصاحبنا إلى التساؤل عن مدى جدواه فقال: «ماذا بقي للشابي من تكوينه الديني والفقهي المالكي؟ وأين أثر ذلك فيما كتب؟ لا نجد على ذلك دليلاً. فهل يتعين علينا إذن أن نهمل هذا التكوين الزيتوني ونلغيه؟ أبداً. وبدل أن نبحث عن الرجال فالأهم أن ننظر في البرامج التي أجبر، وكل جيله، على اتباعها بخضوع [..] إن البرنامج يعوض الشيوخ. وهو يساعدنا على أن نستخلص الثقافة الاساسية لشاعرنا: وهي ثقافة أدب مفتوح تذكرنا بابن المقفع والجاحظ»[14]. ومن ثم فإن هذا العمل وماهو منه بسبيل - وإن كانت قيمته متأكدة - يعد تاريخاً للثقافة والتعليم أكثر مما يعد بحثاً في ابداع الشابي وفحصاً عن النصوص التي كان لها أكبر الأثر في توجيهه واثرائه.

وأما الفئة الثانية من الدراسات فقد اهتم أصحابها بضبط آثار الشابي واتجهوا إلى النصوص التي تركها الرجل، فسعوا إلى التنقير عن مصادرها. وحسبنا أن نشير ههنا إلى بعض هذه الدراسات فنتخذها عينات تمثل الاتجاهات الأساسية للبحث في هذا المجال. ويعد كتاب «الشابي وجبران» لخليفة محمد التليسي من أبرز هذه المؤلفات[15].وقد عقد فيه فصلاً عنوانه «الشابي وجبران» أخذ فيه على الباحثين في علاقة الشابي بجبران اقتصارهم على ذكر التأثر دون تحديد مداه. فبين أن الشابي «تلميذ نابغ لجبران، والتلمذة تعني التشابه في الخصائص الفنية وفلسفة الحياة»[16] ومن ثم انبرى يوضح التماثل بين

الرجلين في التغني بالحب والحرية والتمرد. كما وقف عند قصيدة «النبي المجهول» وبيّن علاقتها من حيث المعاني والصور بفصلي جبران «بين ليل وصباح» و«خليل الكافر»، وخلص إلى أن الشابي متأثر بجبران من حيث الافكار والأسلوب الشعري والنثري، ولئن كان هذا الفصل مقنعاً في بدايته فإنه لم يكن كذلك في نهايته. ذلك أن التشابه في الأفكار وإن كان من الميسور أن نثبت وجوده في بعض النصوص دون سائرها، فإن التشابه في الأسلوب لم يقع بيانه أو البرهنة عليه، وإنما جاء في شكل حكم قاطع لا ينهض على صحته دليل.

ومما أنجز في هذا السياق عمل عمر الامام وعنوانه «محاولة في ضبط مصادر أدب الشابي»[17]، وقد اعتمد فيه على ما استشهد به الشابي من عناوين كتب أو أبيات شعر أو أسماء أعلام في رسائله أو مذكراته أو بحوثه أو قصائده. فاستخرج ذلك كله واعتبره دليلاً على المصادر التي استقى منها الرجل ثقافته. الا أن هذا العمل - على قيمته - لم يتخلص من الآلية. فيكفي أن يذكر الشابي اسم شاعر أو كاتب أو يورد شيئاً من شعره أو نثره حتى ينظم صاحب البحث اسم هذا الأديب أو المفكرفي قائمة مصادر الشابي. ونتيجة ذلك أن الانطباع الذي نخرج به بعد الفراغ من قراءة هذه الرسالة أن الشابي اطلع على الادب العربي القديم والحديث كله أو يكاد، إضافة إلى المصادر الاجنبية القديمة اليونانية والدينية. وعيب هذا البحث - فيما نرى - وقوف صاحبه عند التصريحات وتعجله في تحديد المصدر دون أن يفحص عن أثر تلك المصادر المزعومة فيما أبدعه الشابي.

الشابي قارئاً:

ثمة علامات تدلنا على أن الشابي كان قارئاً نهماً. وفي مذكراته التي تمتد من أول جانفي 1930 إلى السادس من فيفري 1930 صدى لهذا النهم جلي. فهو يحدثنا عن زيارة صديقه المجنون لبيته ويذكر أن عينيه،لا تستقران على حاجة لحظة واحدة، مرة على السقف، وأخرى على الباب، وأخرى على المنضدة التي صفت فوقها كتب مختلفة، وطوراً على النافذة، وحيناً على خزانة الكتب الصغيرة[18] وتكثر هذه الكتب في غرفة الشابي الذي كان طالباً بمدرسة الحقوق التونسية فيتلهى بتنظيمها ولا يستطيع ان يمتنع عن القراءة «جلست إلى المنضدة واخذت أتلهى بتنظيم الكتب والعبث بالاوراق. وماهي الا

ساعة حتى اقبل صديق أديب وبيده«السياسة الاسبوعية» فتناولتها منه وأخذت أقرأ بعض فصول فيها»[19] وعلى الرغم من أنه يشعر احياناً بعزوف عن الكتب فيقول: «أحس بكآبة عميقة تستحوذ على مشاعري وتقبض على قلبي وتجعلني أكره الكتب والاسفار والمحابر والأقلام».[20] فإنه كان عاجزاً عن مقاومة اغراء الكتب حتى أثناء جولاته في المنتزهات والبراري: «قام بنفسي أن أقضي الامسية في ذلك المنتزه الجميل الحبيب إلى نفسي «البلفدير» [....] فكرت فيما ينبغي لي أن أحمله معي من الكتب في نزهتي الجميلة. وتلك عادة من عادات نفسي، لا أستطيب أن أذهب إلى البرية او إلى بعض النزهات دون أن استصحب كتاباً»[21] . لا، بل انه – على كثرة الكتب في غرفته – يرتاد المكتبات العامة، وهو يحدثنا في مذكراته عن زيارته «قاعة المطالعة بجمعية قدماء الصادقية»[22] .

ويبدو أن عكوفه على المكتبات العامة قد بدأ في سن مبكرة نسبياً. فهذا ابراهيم بورقعة يذكر لنا أن أبا القاسم كان من رواد مكتبة الخلدونية ولما يبلغ الخامسة عشرة من عمره فيقول: «كان عام ألف وتسعمائة وثلاثة وعشرين، وكنت فيه كثير التردد على مكتبة الخلدونية مساء غالب كل يوم. وكنا معشر الرفاق بالمكتبة نفراً يعد فوق [كذا] الأصابع، وأعني بالرفاق الذين يندر تخلفهم. وكان من بينهم فتى يدخل علينا بخطى سريعة تدل على الحياة والنشاط، مجهول من الجميع، يأخذ كرسيه بقاعة المطالعة بعد أن يحيي المطالعين بصوت خافت لا يكاد يسمعه القريب اليه. ثم يقف بجانبه قيّم المكتبة ليحضر له ما يأمر بطلبه. وإذا المطلوب مجلدات ضخام وكتب تحار في حملها وتقليب أوراقها يداه الصغيرتان. ثم ينكب على مطالعتها غير محتفل بمن حوله، ولا ينصرف بصره من مطالعة كتاب الا إلى غيره. وكان وقتئذ لسان حال المطالعين يقول له: مالك وهاته [كذا] الكتب وأين لشاب مثلك أن يفهم ما ترمي اليه وما تحويه اسفارها الضخام. وكان البعض الآخر ينظر اليه نظرة المشفق الآسف عن [كذا] ضياع وقت هذا الفتى الذي لا يزال الشباب [كذا] أمثاله يلعبون بالأنهج والطرقات،وهكذا كان ذلك الفتى شغل المطالعين، فهم يتحدثون عليه [كذا] همساً، ولا يبخل أحدهم أن يشير اليه اشارة الهازىء الساخر»[23] ماذا كان الفتى يقرأ آنئذ؟ وهل بامكاننا أن نحدد مجال مطالعاته إن لم نحدد عناوين الكتب التي كان يقرأها؟ لا نستطيع ذلك تدقيقاً، وانما نرجح ان يكون القسم الاكبر من تلك المطالعات مندرجاً ضمن البرنامج المقرر في الزيتونة التي التحق بها الشابي سنة 1920 وتخرج

منها محرزاً على شهادة التطويع سنة 1928 .على أن ذلك لا ينبغي أن يدفعنا إلى حصر قراءات الشابي في ما يخدم برامج التعليم الزيتوني. ففي مذكراته التي كتبها وهو طالب بمدرسة الحقوق التونسية نجده يرثي لزملائه الذين لم تتجاوز مطالعاتهم تلك الكتب المقررة ويرى أن نفوسهم «لم تألف غير علوم جامع الزيتونة وأساليبه، ولم تقرأ من غير ذلك الا دروس الحقوق، مسكينة هاته [كذا] النفوس مسكينة!»[24] وفي هذا القول ما يشي بأن الشابي كان طلعة، وأنه كان يعد الكتب المدرسية المتداولة عبئاً ثقيلاً لابد من التخلص من وطأته بفتح كوى جديدة تجد فيها النفس مستراحاً وجماماً، فإن لم تفعل غدت جديرة بالرثاء والشفقة.

مصـــادر الشابـي

إن الملاحظات التي أبدينا تمثل جانباً أساسياً من المصاعب التي يواجهها الباحث عن المصادر التي نهل منها الشابي. فإذا نحن سايرنا عمر الإمام في عمله الذي أشرنا اليه، وقد ذهب فيه إلى اعتبار كل الاعلام أو المؤلفات التي أتى على ذكرها الشابي مصادر له، وإذا نحن وافقنا أبا القاسم محمد كرو في قوله أن الشابي «لم يترك ديوان شعر مطبوع لشاعر عربي، قديماً كان أو معاصراً الا قرأه»[25] جاز لنا أن نعد عملاً من هذا القبيل غير جدير بالوجود. إذ حسبنا أن ننشئ مسرداً لما تضمنته كتابات الشابي، أو قائمة للدواوين المطبوعة قبل سنة 1934 التي توفي فيها، حتى نقول اننا ضبطنا مصادر الشابي.

أما الطريقة الاخرى المتمثلة في تسقط وجوه الشبه بين نصوص الشابي وبعض النصوص الاخرى والخلوص من ذلك إلى البرهنة على تأثر الشابي بأصحاب هذه النصوص، فانها – في رأي الشاذلي بويحي – أبعد ما تكون عن العلم وما يقتضيه من منهج وجد ونزاهة. يقول: «أمن البحث العلمي في شيء، بل أمن الجد والنزاهة أن يلتمس للتأثير حجة في مجرد ورود معنى أو معان في بيت أو قصيدة أو قصائد لشاعر ولثان؟ فأين ما قرره جميع العلماء ورضيه الناس من أمر توارد الأفكار، وأنت تجده حتى في العلم بَلْهَ الفكر والأدب؟ ثم هل نجرد الشاعر من كل ما قرأ وسمع وعلم حتى يتسنى لنا القول بعدم التأثير فيه، أم نقرر إذن أن كلا أثر وكلا تأثر، هذا بذاك وذاك في هذا؟ عندئذ لم يعد هذا القول علماً بل ولا القول قولاً».[26] ويرى بو يحي انه لا يجوز لنا ان نقول بتأثر

هذا الشاعر بذاك اعتماداً على ما بينهما من اشتراك في معنى أو في عدد من المعاني محدود. وليس صحيحاً أن نقول ان الشابي متأثر بالميثولوجيا الاغريقية لمجرد عثورنا في شعره على «عرائس النور» أو «الآلهة» أو «فينيس» أو ماجرى مجراها. يقول: «إنما التأثير أن ترى النزعة والاتجاه الشعري والمذهب بل والتلمذة المباشرة وغير المباشرة، وأن تلمس ذلك في تيار كامل للمعاني [..] وهو أن يفرض عليك التصديق بالنسب بين الشاعرين طريقة في الاسلوب ولون [كذا] لتناول المعاني وابرازها وصياغتها وسبكها».[27]

إن هذا المعنى الذي ذهب اليه بو يحي أقوم مما نجده عند غيره من الباحثين. فللشابي أن يقرأ ما شاء، ولكن ما يقرأه لا يصبح كله رصيداً يوجه العملية الإبداعية عنده. فما أكثر ما يقرأ المرء الكتاب والكتب فلا تثير فيه فكرة ولا تحرك شعوراً، وما أكثر ما يقرأ كتاباً أو صفحة فتنقلب حياته رأساً على عقب، وما أكثر ما تستفزه جملة أو فكرة فإذا به يتصدى لها ويخرج منها نقيضها. فإذا اضفنا إلى هذا ما يعرض للمرء من علاقات شخصية ومن ارتياد للنوادي والمجتمعات والحلقات والاساتذة والشيوخ – وقد كان للشابي من هذا كله نصيب – أدركنا أن البحث عن مصادر الإبداع عمل محفوف بالصعاب وأن دون بلوغ الهدف منه خرط القتاد.

المصادر وأطوار ثقافة الشابي

من حسن حظ المقبل على دراسة مصادر الشابي أنه يجد جل ما بقي لنا من آثاره مؤرخاً. فهذا ديوانه يضم عشراً ومائة قصيدة أو مقطوعة لم يخل منها من التاريخ الا أربعة عشر نصاً. أولها بعنوان «يا حماة الدين» وهو موجود بين «طريق الهاوية» الذي كتب في 19جويلية 1930و «شجون» وقد كتب يوم28 أكتوبر 1930 . ولعلّه أن يكون قد كتب في تلك الفترة أيضاً. أما قصائده «اياك» و «كهرباء الغرام» و «صيحة الحب» و «عود الغواني» و «ليلة عند الحبيب» و «ليت شعري» و «في سكون الليل» فقد كان زين العابدين السنوسي نشرها في كتابه «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» ضمن جزئه الأول الذي صدر سنة 1927، وهذا التاريخ كاف للدلالة على الفترة التي نظمت فيها. وكذا الشأن بالنسبة إلى قصائد ثلاث اخرى نشرتها جريدة «النهضة» بتونس في أوائل سنة 1928 . أولاها بعنوان «دموع الالم» وقد نشرت في 25 جانفي 1928، والثانية «إلى البلبل» وقد نشرت يوم أول فيفري 1928 و الثالثة عنوانها «الأديب» نشرت في 26 فيفري 1928 .

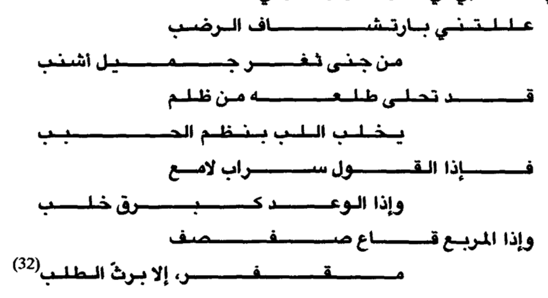
ولئن جاءت قصيدة «النسيم يهب» غير مقيدة بتاريخ فإن ارتباطها بزواج الشابي، وقد تم خلال سنة 1931، يجعلنا نجزم بأنها نظمت في بحر هذه السنة. لم يبق لنا اذن الا نصان أثبتهما ناشر الديوان وذكر في هامش كل منهما أن «القصيد في الاصل المخطوط بغير تاريخ» وهذان النصان هما «قال قلبي للاله» و «زئير العاصفة». أما «الخيال الشعري عند العرب» فنعرف أنه كان محاضرة القاها الشابي خلال سنة 1929، وأما «المذكرات» فمنحصرة بين يومي 1 جانفي 1930 و 6 فيفري 1930، وأما «الرسائل» التي تبادلها الشابي مع محمد الحليوي فقد كتبت اقدمها يوم 7 جويلية 1929 وكتبت الاخيرة منها يوم 12 أوت 1934 . ومن شأن هذا التاريخ الذي يكاد يكون سائداً فيما بقي لنا من آثار الشابي أن يساعدنا على استخلاص الاطوار الاساسية التي مرت بها ثقافة الرجل، والنصوص التي نعتقد أنها اثرت في ابداعه أكثر من غيرها.

ولابد لنا ههنا من أن نشير إلى أن ما تضمنته بعض الدراسات في هذا الموضوع مختلف بعضه عن بعض أشد الاختلاف. فابراهيم بورقعة يعتبر أن الطور الأول من أطوار ثقافة الشابي كان موسوماً بتأثير والده الذي سافر إلى الازهر طالباً العلم فلم يعد منها الا وقد تشبع بـ «مذاهب المتصوفة وحفظ غالب كتاب الإحياء للغزالي [...] وقد أثر تأثيراً محسوساً في نفس ابنه أبي القاسم».(28) واعتماداً على هذا القول يمكننا أن نقول أن النصوص الأولى التي انطبعت في ذهن صاحبنا كانت نصوص أهل التصوف. الا أن محمد الحليوي يذكر لنا أثناء حديثه عن سنة 1925 أن «جبران أغرى الشابي بالبحث عن الأدب الرومنتيكي المترجم للعربية ودراسة شعر ابن الفارض وابن عربي اللذين كان يتحدث عنهما جبران في فصوله»(29) فهل كان التصوف بالنسبة إلى الشابي باباً مهد له الدخول إلى حرم الرومنطيقية، أم أن الرومنطيقيين هم الذين قادوه إلى عالم المتصوفة؟ إذا نحن تتبعنا شعره ملنا إلى ترجيح الراي الثاني. ذلك أن النصوص القليلة التي كتبها الشابي خلال سنتي 1923 و 1924 لاتنم عن أي تأثر بالتصوف. ومهما يكن من أمر فإن حديث الشابي عن وحدة الوجود والاندماج في مظاهر الكون أو النشوة الصوفية لا يكفينا للقطع بأنه كان متأثراً بأعلام الصوفية.

ومن جهة اخرى فإن محمد فريد غازي في دراسته للمؤلفات المقررة بجامع الزيتونة يذكر عدداً من النصوص التي اطلع عليها الشابي، وهي متنوعة، الا أن ما يهمنا منها هو

ما كان ذا صبغة أدبية أو نقدية، وهذه المؤلفات هي «العمدة» لابن رشيق، ومقامات الحريري، و المعلقات، وشرح «بانت سعاد» لكعب بن زهير، وشرح بردة البوصيري.[30] وهذا الرصيد الأول هو الذي أسهم في تكوين ثقافته الأدبية وذائقته الشعرية. الا أن الحليوي يذكر متحدثاً عن أطوار شعر الشابي أن الطور الباكر الذي يتمثل في المحاولات الأولى يظهر فيه«تأثر الشاعر الناشىء بشتى الاساليب والتيارات ابتداء من الصفي الحلي والشاب الظريف إلى جماعة المهجر قويهم وضعيفهم».[31] والفارق بين الرأيين كبير. فغازي يحدثنا عن نصوص قديمة يعدها القدامى والمحدثون – أو يعدون بعضها على الأقل – من عيون الأدب العربي كالمعلقات والمقامات، في حين يجعل الحليوي من الشابي في طوره الأول مقلداً لشعراء عصر الانحطاط، ولأدباء المهجر.

والناظر المدقق في أشعار الشابي الأولى يجد مصداق قول الحليوي في النفس التقليدي الصرف الذي طغى على عدد من نصوصه من قبيل «الغزال الفاتن» و«أيها الحب» و «اياك» و «كهرباء الغرام» و «صيحة الحب» و «وعود الغواني». ووطأة التقليد واضحة جلية في هذه النصوص مواضيع وأساليب وصوراً ومعجماً. إن أثر صفي الدين الحلي على سبيل المثال بيّن في هذا الميل إلى البديع والاستعارات والكنايات ومهجور اللفظ، في قول الشابي في مقطوعته «وعود الغواني»:


علّلتني بارتشاف الرضب
من جنى ثغر جميل أشنب
قد تحلى طلعه من ظلم
يخلب اللب بنظم الحبب
فإذا القول سراب لامع
وإذا الوعد كبرق خلب
وإذا المربع قاع صفصف
مقفر، إلا برثّ الطلب[32]

ولكننا مع ذلك لانرى فائدة في الرجوع إلى الحلي وأضرابه من شعراء عصر الانحطاط لنفهم هذا الميل إلى الصنعة وركوب الاغراض التقليدية عند الشابي. ذلك أن المحيط الثقافي الذي كان سائداً حينما كتب شاعرنا هذه النصوص كان ممثلوه شعراء

التقليد من هذا الصنف. والنظرة العجلى نلقيها على مختارات زين العابدين السنوسي الشعرية كفيلة بأن تضعنا بإزاء حركة كاملة لها شيوخها ومريدوها، ومن أبرزهم محمد الشاذلي خزندار وابراهيم بن شعبان والصادق الفقي ومحمد الخضر بن حسين. ولعلنا لا نعدم الصواب ان نحن ذكرنا ههنا أيضاً الشيخ محمود قبادو والبلجي المسعودي.

إن هذه النصوص الاولى التي دخل بها الشابي حرم الشعر هي التي غدت عنده مبعث ازراء واشفاق وسخرية، وقد صرح بذلك حينما حدث محمد الحليوي في احدى رسائله له بأنه استبعد من ديوانه الذي كان بصدد اعداده للنشر عددا من القصائد التي لم يعد راضياً عنها فقال: «إن قسماً كبيراً مما نشر لي لا أريد نشره لأنني أراه لا أهمية له اما في روحه أو في أسلوبه، ولأنني أرى فيه سذاجة كسذاجة الأطفال ابتسم لها الآن وأعجب لنفسي كيف سولت لي نشره في حينه، ولكن هي الأيام».[33]

على أن التقليد في هذا الطور الأول لا يقتصر على ماذكرنا وانما يتجاوزه إلى نوع آخر من الشعر ليس بالتقليدي البحت ولكنه لا يعد من التجديد أيضاً. ونعني به الشعر الوطني. وفي «أغاني الحياة» نصوص كثيرة تدخل في هذا الغرض منها «خلّه للموت» و «تونس الجميلة» و «نظرة في الحياة» و «غرفة من يم» و «إلى الطاغية» و «قالت الأيام». وهذه النصوص لا تكاد تختلف عما دأب عليه معاصرو الشابي في تونس وفي الشرق من احتفال بهذا الغرض الذي كانوا يعدّونه عنواناً من عناوين التجديد الشعري. على هذا النحو نجد قصائد محمد الشاذلي خزندار وأبي الحسن بن شعبان وسعيد ابي بكر والطاهر الحداد وغيرهم. ولكننا لا نستطيع أن نقرأ هذه النصوص دون أن نرد نشأتها إلى شعراء مدرسة البعث وخاصة منهم احمد شوقي وحافظ ابراهيم ومعروف الرصافي. وليس من شك لدينا في أن الشابي قد قرأ أشعارهم، ولولا ذلك لما وجدناه يحكم عليهم ويُقوّم أدبهم. وقد ذكر تعقيباً على مقال الحليوي «الشعر في تونس» – أن الشهرة لا يمكن أن تعد مقياساً لجودة الأدب، فقال: «لنجرب استعمال هذا المقياس حتى نرى مبلغ ماهو عليه من دقة أو تسامح، هذا شوقي وهذا طه حسين، انهما أشهر شعراء العصر وأدبائه، لا مراء في ذلك، ولكن من تراه يقول أن الأول أعظم شعراء عصره وأن الثاني أعظم أدباء العربية في هذا الجيل؟ لن يقول هذا ناقد يحترم نفسه ويزعم أن له عقلاً يفكر وقلباً يتدبر، وما أحسب صديقنا الحليوي الا معنا في هذا الرأي».[34] وقد ألمح التليسي إلى أن بعض

الدارسين يجعلون الشابي تلميذاً لحافظ ابراهيم، فعقد فصلاً عنوانه «الشابي ومدرسة حافظ ابراهيم»[35]، ولئن لم يحدد لنا اسم هذا الزاعم ولم يحلنا على مرجع بعينه فإنه نبهنا إلى وجود هذا الرأي وسعى بطرق شتى إلى تفنيده.

والحاصل أن الشابي كان في هذا الطور الأول المبكر متابعاً لشعراء التقليد وشعراء الاحياء أو البعث في تونس وفي الشرق العربي. أما ما اختزنته ذاكرته من روائع الشعر الجاهلي والاموي والعباسي فانه لم يجد سبيلاً إلى التبلور والتحول إلى طاقة باعثة على الابداع. وقد كانت وطأة هذا التصور التقليدي شديدة في السنوات الأولى التي كتب فيها الشابي. ومن ثم فإننا لا نجد اصداء هذه المصادر الا في النصوص التي كتبت بين سنتي 1923 و 1926 . وربما وجدنا بعض بقاياها المتفرقة خلال سنة 1927 .

أما الطور الثاني الذي شهدته ثقافة الشابي فإنه قد بدأ في رأي ابراهيم بورقعة مع جماعة المهجر. وهو يربط بين التحاق الشابي بالزيتونة وانفتاحه على هذا اللون الجديد من الكتابة يقول: «تغيرت عقلية أبي القاسم الشابي بعد وروده على الجامع الاعظم وبعد أن درس به مدة ثلاث سنوات [كذا]. فقد طالع في بحرها الكثير من كتب جبران خليل جبران وغيره من كتّاب المهجر و وجد في نفسه راحة إلى نثرهم وشعرهم [...] وأصبح أبو القاسم يكتب بالقلم الذي يكتب به جبران، وينظر إلى الحياة بالمنظار الذي ينظر به اليها جبران».[36] أما الحليوي فإنه يرى أن تأثر أبي القاسم بجبران وبغيره من أدباء المهجر وليد الطور الأول من اطوار ثقافته[37] والذي نميل اليه أن اكتشاف الشابي لجماعة المهجر لم يكن حال انتقاله إلى الزيتونة سنة 1920 وانما حدث بعد فترة زمنية تقارب خمساً من السنين. وقد ذكر الحليوي في مقدمة «رسائل الشابي» أنه تعرف عليه سنة 1925وكان لا يزال طالباً بالزيتونة فقال: «وكنا في ذلك الوقت قد بدأنا نكتشف العقاد في كتابيه «الفصول» و «المطالعات» والمازني في كتابه «حصاد الهشيم» وميخائيل نعيمة في «الغربال» وجبران في «العواصف» و «الاجنحة المتكسرة». وقد فتح هؤلاء الكتّاب عقولنا على عالم جديد من الأفكار والمفاهيم والمقاييس للأدب».[38] والذي يعنينا من هذا القول أمران: أولهما أن الحليوي نص على أن سنة 1925 لا تعدو أن تكون بداية اكتشاف الجماعة لهذا اللون من الأدب. وهذا ما تدلنا عليه قصائد الشابي نفسها. فأول نص يظهر

لنا فيه بعض التأثر بجبران مؤرخ في هذه السنة وهو «في الظلام»، وبعده «أنشودة الرعد». ثم يبدأ أثر جبران في شعر الشابي في البروز خلال سنة 1926، ثم يتعزز بعد ذلك. أما الامر الثاني الذي يستوقفنا في قول الحليوي هذا فهو الترتيب الذي توخاه عند حديثه عن المؤلفين الذين كان يقبل مع الشابي على قراءة ما يكتبون. فقد قدم العقاد والمازني على نعيمة وجبران. ونحن نعتقد أن الشابي تأثر بجماعة المهجر قبل أن يتأثر بجماعة الديوان. لا، بل اننا نعتقد أن ما اطلع عليه من كتابات المهجريين هو الذي حدا به إلى الاقبال على كتابات جماعة الديوان.

وفي هذا السياق يمكننا أن نرى في «الغربال» محلاً اساسياً لتقاطع جملة من الخيوط لا نشك في انها اشتبكت على نحو طريف وتكون منها نسيج ثقافة الشابي. وأهم هذه الخيوط في رأينا ستة: الدعوة إلى التجديد، التعريف بأدباء المهجر، التنبيه إلى جماعة الديوان، الازراء بمدرسة البعث، الكشف عن كنوز الأدب القديم، الانفتاح على الادب العالمي، وسنحاول أن نعرض لهذه الخيوط في ايجاز.

1 – الدعوة إلى التجديد: ان كتاب «الغربال» صوت هادر يريد أن ينفض ما ران على الأدب العربي طيلة عصور الانحطاط من سلبيات. ويسعى نعيمة إلى الاقناع بأن القسم الاكبر من الأدب العربي خارج عن الأدب اصلاً لأنه تقليد أعمى وانصراف عن نبض الحياة المتجدد، فيقول: إن «المرض الذي الم بلغتنا أجيالاً متوالية كان شللاً أوقف فيها حركة الحياة وجعلها، بعد عزها السابق جيفة تتغذى بها أقلام الزعانف المستعبدين وقرائح «النظّامين» و «المقلدين».[39] وهو يتساءل بجرأة: «أي فكر جديد أودعه العقل العربي منذ خمسمائة سنة في خزانة الآداب العمومية فتداولته الالسن وسهرت فوقه العقول؟».[40] ويثور نعيمة على من يسميهم ضفادع الأدب أولئك الذين يتوهمون «أن تسيير الادب منوط بهم، بل إن أعنته المسكونة كلها في أيديهم وهم المسؤولون عنها، فليس للخلق في فلسفتهم من مكان، وليس للقوانين التي ربطت بها الحياة أجزاءها من محل من الاعراب في قاموسهم، أما مسؤوليتهم فتنحصر باعتقادهم في ابقاء القديم على قدمه، وقد فاتهم أن الحياة تتم نفسها وهم نيام»[41] وهذا المد التجديدي هو الذي يظهر في دعوة نعيمة إلى فهم الأدب والنقد فهماً جديداً يقطع الاسباب مع مفاهيم المقلدة. وفي ضوء هذه

الثورة العارمة يمكننا أن نفهم الكلمات التي صدر بها الشابي دراسته عن «الخيال الشعري عند العرب» إذ قال: «لقد اصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب، ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة. أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة»[42]

2 – التعريف بأدباء المهجر: لقد صدر كتاب «الغربال» سنة 1923 وذلك بعد أن التأم عقد أدباء المهجر الشمالي في «الرابطة القلمية» بسنتين ونيّف. لذلك وجدنا نعيمة يُضَمّنه مقالاً بعنوان «محور الأدب» كان قد وضعه مقدمة لمجموعة الرابطة القلمية سنة 1921، وعرض فيه مفهوم الجماعة الجديد لرسالة الأدب. ولئن كان القسم الأول من «الغربال» يضم مقالات نظرية فإن في قسمه الثاني دراسات تطبيقية لآثار معينة أغلبها من نتاج المهجريين، وقد درس فيها نعيمة ديوان «الأرواح الحائرة» لنسيب عريضة، وديوان «القرويات» لرشيد سليم الخوري و «أنشودة الصوفيين وقصائد سواها» لأمين الريحاني، وكتابي «السابق» و «العواصف» لجبران خليل جبران، إضافة إلى المقدمة التي وضعها نعيمة لمسرحيته «الآباء والبنون» وجعل لها عنواناً «الرواية التمثيلية العربية». ولئن لم يكن موقف نعيمة من هذه الآثار تمجيدياً فإنه لفت النظر إلى ما فيها من آيات التجديد وقد ذكر في معرض حديثه عن كتاب «السابق» لجبران أن هذا الأديب «يتجدد من عام إلى عام، ويخيل اليّ في بعض الاحايين أن مارشحت به مواهبه حتى اليوم لم يكن سوى قطرات من الينابيع التي ستتفجر من روحه فيما بعد».[43] وقارىء مقال نعيمة «عواصف العواصف» لا يعييه أن يلحظ فيه اعجاباً بجبران يتاخم حدود التقديس، فهو يقول فيه مثلاً: «جبران سيحيا في آدابنا لأنه ثورة زعزعت أركان حصوننا الأدبية المتداعية وجاءتنا بمقاييس جديدة للجمال في البيان. سيحيا جبران لأنه عاصفة اقتلعت كثيراً من أغراسنا المسنة البالية التي كانت بلا ظل ولا ثمر. سيحيا جبران لا بنقده للتقاليد والطقوس، بل بعواطفه المتدفقة تدفق السيل وبروحه الطامحة أبداً من المعلوم إلى المجهول، من الموجود إلى ما وراء الوجود، السابحة أبداً في عالم الجمال المطلق، الناطقة بالحان النظام السرمدي».[44]

إن هذا الاعجاب الذي أبداه نعيمة بجبران انساناً وأديباً قد نبه الشابي – في رأينا– إلى وجود هذا الرجل ودفعه إلى البحث عن مؤلفاته والنهل منها. غير أننا نلاحظ أن المختارات التي أوردها نعيمة من كلام جبران أخذت تتسرب إلى شعر الشابي. فنعيمة

ينقل عن جبران قوله: «أنا غريب عن نفسي، فإذا ما سمعت لساني متكلماً تستغرب أذني صوتي».[45] فتصبح الفكرة في قصيدة الشابي «الكآبة المجهولة»:

أنا كئيب، أنا غريب،

وليس في عالم الكآبة من

يحمل معشار بعض ما أجد

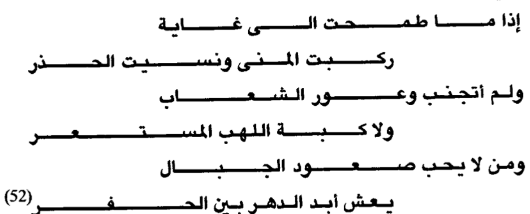
كآبتي مرة، وإنْ صرخت

روحي فلا يسمعنها الجسد[46]

وقد أعطانا جعفر ماجد ما به ندعم هذا الرأي. فقد لاحظ أن قصيدة الشابي «فلسفة الثعبان المقدس» هي وليدة تأثره بنص نشره جبران في كتاب «السابق» بالإنجليزية، وقد لخص نعيمة هذا النص في كتاب «الغربال». وإذا كان جبران قد جعل الثعبان رمزاً للمستعمرين، والشحرور رمزاً للشعوب الضعيفة. ويقول جعفر ماجد: «لاشك أن الشابي قرأ هذا التلخيص في كتاب «الغربال».[47] إن هذه الملاحظة تتعدى في رأينا الكشف عن الأصل الذي تأثر به الشابي في قصيدته، كما تتجاوز مسألة الروافد العربية وغير العربية في إبداع الشابي، فتبين لنا أهمية الوسطاء [48] في تكوين ثقافة الشابي، وأهمية نعيمة من خلال «الغربال» على وجه الخصوص.

3 – التنبيه إلى جماعة الديوان: عقد نعيمة فصلاً في كتابه للتعريف بالجزأين الأولين من كتاب «الديوان» الذي اشترك في وضعه العقاد والمازني. وقد جاء حديثه عنهما مكتظاً بعبارات التقريظ والاجلال. فهما عنده يمثلان في مصر جماعة «اكتشفت لذة الاستقلال في التفكير والشعور. فهي تفكر لذاتها وتشعر لذاتها. ولعل أطيب ساعة في حياتي الأدبية هي الساعة التي اهتديت فيها إلى هذه الجماعة ولمست الحياة الجديدة فيها. فأيقنت من أن ما كان منذ سنين حلماً من احلامي قد اصبح اليوم حقيقة محسوسة».[49] وكتاب «الديوان» في نقد ثلاثة من أعلام الأدب في مصر هم شوقي وعبد الرحمن شكري والمنفلوطي. وقد أورد نعيمة الكثير من الآراء النقدية التي صدر عنها المؤلفان في ما كتبا، ونوه بحسن فهمهما للأدب وعلاقته بالحياة ورفضهما للبهرج اللفظي وشعر المناسبات.

على أن علاقة «الغربال» بالعقاد لا تقتصر على «الديوان» وانما تتجاوزه إلى أمر لعله مقصود. فقد عهد نعيمة إلى العقاد بكتابة مقدمة «الغربال» وأفرد آخر مقالاته في هذا الكتاب لتقديم مؤلف العقاد «الفصول». ومما قاله عنه: «تصفحت كتاب «الفصول» فألفيته من الكتب التي تشارك في تأليفها قلب شاعر واع، وفكر متنبه ممحص، وقلم عربي صميم، سهل القياد في أكثر مسالكه، فتي الروح، مستقل النزعة».(50) وعلى هذا النحو فإن العقاد يستوقف قارىء «الغربال» في بدايته وفي خلاله وفي نهايته. وبإمكاننا أن نعثر في شعر الشابي على بعض الشواهد التي ساقها نعيمة. فقول العقاد: «انه خير لنا أن يكون لنا مجازفون متهوسون من أن لا يكون بيننا مجازفون على الاطلاق فيقتلنا حب السلامة ونحسبنا ناجين وادعين ونحن في الحقيقة نعرض أنفسنا لأرذل الاخطار»(51) قد انتقل إلى الشابي في قوله:



إذا ما طمحت الى غاية
ركبت المنى ونسيت الحذر
ولم أتجنب وعور الشعاب
ولا كبة اللهب المستعر
ومن لا يحب صعود الجبال
يعش أبد الدهر بين الحفر(52)

على أن الأثر المهم الذي تركه «الغربال» في الشابي من هذه الجهة أنه أغراه بقراءة كتب العقاد. فهو يحدثنا في رسائله بأنه اطلع على كتاب «ساعات بين الكتب» في منتصف سنة 1929، ويقول: «تمليت بما فيه من صور الفن ومثل الحياة ما لا ينتج الا عن ذهن جبار ولود وعبقرية نادرة خارقة. أما لغة الكتاب وأسلوبه فهو الأسلوب القيم الجميل الذي لم يكتب العقاد فيما سلف خيراً منه».(53) وأنه قرأ ديوان العقاد «وحي الأربعين»: «وفيه ما شئت من فلسفة ناضجة في الحياة والناس، وغزل مطلول، ووصف شامل نفاذ، وسخر لاذع عميق. أما أسلوبه فهو أرقى من أسلوب أشعاره الماضية»(54) قد سعى محمد الحليوي إلى تفصيل القول في أثر العقاد في كتاب «الخيال الشعري عند العرب»(55) وكذلك فعل التليسي فاستقصى الآراء الأساسية التي استمدها الشابي في محاضرته من العقاد.(56) فبينا أن الشابي تأثر بالعقاد في جل الآراء التي عبّر عنها.

4 – الازراء بمدرسة البعث: خص نعيمة احدى قصائد شوقي بمقال وسمه بـ «الدرة الشوقية»، وانبرى فيه يوجه سهام النقد إلى أمير الشعراء لسطحية صوره وجمود أفكاره وتناقض معانيه واغراقه في الحشو واهتمامه ببهرج اللفظ ورنين القوافي. وقد عاد نعيمة إلى شوقي في مقاله عن «الديوان» فاستعرض عدداً من أفكار العقاد فيه، وذكر أنه ما انتهى من نقد بعض قصائده «حتى تركها كوماً من الصدور والاعجاز الشعرية، مفككة الاوصال، متنافرة الألوان والمعاني، يابسة القلب، مكفهرة الوجه. وقد فعل ذلك بمهارة لاشك في أنها قد سببت لشوقي ولعشاق شوقي ألف غصة وغصة»[57] ان هذا الموقف الصارم من شوقي واضرابه من شعراء الكلاسيكية الجديدة قد اضطلع بدور رئيسي في دفع الشابي إلى الانصراف عن شعرهم في مرحلة مبكرة، والاستخفاف بشعر المناسبات والشعر الاجتماعي الذي لا يستلهم روح الشعب ولا نفس الشاعر. ولهذا وجدناه يحمل في مقال له عن «الشعر والشاعر» على معاصريه من الشعراء التونسيين فيرى أن القسم الاكبر منهم «ارواح مقفرة مجدبة فارغة لاحس فيها ولا فن ولا حياة».[58] ويكاتب الحليوي حينما بلغه أنه يعتزم هجران الأدب، فيقول له «أحترمك لأني أجد في أدبك روحاً وقوة لا أجدها عند سواك، وهاته الروح والقوة هي التي أعلق عليها آمالاً ضخاماً. لا تخجل يا صديقي فإنني لا أداجي وانما أصارحك في موقف حاسم، في تكوين الأدب التونسي الحي الجدير بالخلود وفي تحطيم هاته الاصنام الخشبية التي تحتل مكاناً من الأدب، يجب أن يحتله الأحياء الذين يعرفون كيف ينفخون في الشعب روح الحياة والذين يعرفون كيف يعلمونه محبة الحق والقوة والجمال»[59]

5 – الكشف عن كنوز الأدب العربي القديم: لئن كان نعيمة يقوض في «الغربال» باسم التجديد ما حملته لنا عصور الانحطاط من غثاء يسمى أدباً، وما دأب على تحبيره جماعة الإحياء ومن لف لفهم، فانه مقابل ذلك وقف من بعض اعلام الشعر العربي القديم موقف الاجلال والاحترام. فهو يعتبر ان الشعر الحقيقي يهزأ باختلاف الزمان والمكان، ويحدثنا عن «قصيدة أنشأها منذ عشرات من القرون بدوي يدعى امرأ القيس أو عنترة أو المهلهل أو قيساً العامري نطالعها اليوم فنعجب بها ونطرب وتهتز عواطفنا»[60] ويقول في معرض حديثه عن خلود المعري: «لقد دالت الدول العربية بأسرها، أما دولة أبي العلاء فلا تزال

اليوم أعز منها بالامس».[61] ويرتفع ببعض الشعراء العرب إلى مصاف الشعراء العالميين فيرى أن «الشعر الذي يهب علينا من مزامير داوود، وأناشيد سليمان، وأقاصيص هوميروس، وغراميات المجنون، وخمريات أبي نواس، والهيات ابن الفارض، وروايات شكسبير، هو نفس الشعر الذي نسمعه في زغاريد فتياتنا، وندب عجائزنا، وترانيم شبابنا وكهولنا، وأغاني شيوخنا، ولا تنوع فيه الا من حيث المظهر»[62]

على أن نعيمة يقف أيضاً من الأدب العربي القديم موقفاً هجومياً أحياناً، فيرى أن أعلاماً من قبيل امرىء القيس والنابغة الذبياني ولبيد وعلقمة الفحل وعنترة والمهلهل والمتنبي والهمذاني والاخطل وجرير «غثهم أكثر من سمينهم [...و] لا أظنكم ظالمين إلى حد أن ترفعوا أحداً منهم إلى مصاف هوميروس وفرجيل ودانت وشكسبير وملتون وبيرون وهيكو وزولا وغوتي وهينه وتولستوي»[63]

إن هذا الاعجاب ببعض الشعراء العرب القدام قد شجع الشابي على العودة إلى أشعارهم. ولذلك نجده يتحدث في تعقيبه على مقال الحليوي «الشعر في تونس» عن شهوانية بشار وامرىء القيس وعمر بن أبي ربيعة، وعن ابن الرومي الذي كان مغموراً في عصره «ولكنه اليوم فخر ذلك العصر وشاعره العظيم»[64] لعله مدين في رأيه هذا عن ابن الرومي لما قرأه عنه في دراسات العقاد والمازني. وهو يكتب إلى الحليوي في احدى رسائله بأن البشروش مده بديوان ابن زيدون وأنه لم يقرأه بعد، الا أنه يعرف رأي العقاد فيه[65] والناظر في قصائد الشابي لا يعييه أن يلمس فيها أثر الشعراء القدامى وخاصة منهم المتنبي في «غرفة من يم» و «المجد» و «سر النهوض» و «السعادة» و «الناس». وكيف لنا أن نقرأ قول الشابي:

يود الفتى لو خاض عاصفة الردى
وصد الخميس المجر والاسد الوردا
ليدرك أمجاد الحروب، ولو درى
حقيقتها ما رام من بينها مجدا
فما المجد في أن تسكر الأرض بالدما
وتركب في هيجانها فرساً نهدا

ولكنه في أن تصد بهمة

عن العالم المرزوء فيض الأسى صدا[66]

دون أن نستحضر قول المتنبي:

ولا تحسبن المجد زقاً وقينة

فما المجد الا السيف والفتكة البكر

وتضريب اعناق الملوك وأن ترى

لك الهبوات السود والعسكر المجر[67]

بل أليس في «صلوات في هيكل الحب» صدى للمتنبي في قصيدته التي مطلعها:

كم قتيل كما قتلت شهيد

ببياض الطلى وورد الخدود.[68]

خصوصاً أن الشابي قد استشهد بأحد أبياتها وهو:

كل خمصانة أرق من الخمر

بقلب اقسى من الجلمود.[69]

الا أن الموقف الثاني المناوىء للأدب العربي القديم والذي ظهر لنا طرف منه في «الغربال» سينجر اليه الشابي بعد قراءته العقاد، وسيعبر عنه في وضوح لا مزيد عليه في كتابه «الخيال الشعري عند العرب». ولسنا نشك في أن الشابي راجع أثناء تحريره عشرات الكتب والدواوين بحثاً عن الشواهد التي يؤيد بها رأيه. فلا يصح لنا القول أن هؤلاء الشعراء الذين وردت اسماؤهم في الكتاب مثلوا مصادر للشابي أو روافد لتجربته الابداعية. وانما الاجدر بنا أن نذهب إلى أن ما قرأه الشابي في «الغربال» أولاً ثم في كتب العقاد بعد ذلك هو الذي أنشأ لديه هذا الموقف ووجه قراءاته ومطالعاته.

6 – الانفتاح على الأدب الغربي: تتردد في كتاب «الغربال» عبارات كثيرة فيها اعجاب مفرط بالأدب الغربي وبأعلامه. ويعتبر نعيمة أن «ماتعود البعض أن يدعوه «نهضة أدبية» عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد ابلاله من سقم

طويل»[70] وكذلك فإنه يبوىء أعلام الأدب الغربي القدامى والمحدثين منزلة رفيعة، فهم عنده «شموع موقدة في دياجير العالم لتهدي العالم إلى النور. هؤلاء أجنحة تطير بالانسانية إلى حيث الجمال والكمال والمحبة [...] هؤلاء معلمو الانسانية وقوادها»[71] وقد عقد نعيمة فصلاً قصيراً في نهاية مقالاته النظرية جعل له عنواناً «فلنترجم» ورأى فيه أن سد حاجاتنا الروحية يقتضي منا أن ننقل إلى لغتنا روائع الأدب الغربي حتى نكتسب منها قوة على التجدد والحياة.

إن هذا الايمان بضرورة الانفتاح على الأدب الغربي وهذا الإقرار الراسخ بعظمته هما اللذان كمنا وراء موقف الشابي من هذا الأدب في «الخيال الشعري عند العرب». وهذا الانحياز هو الذي حدا بالحليوي - وهو ذو اطلاع على الأدب الفرنسي - إلى أن يأخذ على الشابي موقفه هذا فيقول: «هل كان الأدب الغربي كله أدباً روحياً أداته الخيال والعاطفة، وغاياته تفهم الكون وأسراره، والتغني بمفاتن الطبيعة وسحرها، وتصور النفس الانسانية وما يعتورها من الاشواق والاهواء، والافراح والاتراح، والامال والالام؟ [...] الحق أن اعتقاد صديقنا النابغ في الآداب الغربية لا يقره عليه التاريخ ولا يؤيده الواقع» [72] ومهما يكن من أمر فإن فكرة نعيمة قد فعلت فعلها في الشابي فأقبل على قراءة المؤلفات المترجمة عن الأدب الغربي والدراسات الموضوعة حول تاريخه وأعلامه. وبامكاننا هنا أن نذكر اعجابه الشديد بلامارتين ودي فييني، وهيجو، ودي موسي، وقد كان يقرأ عنهم ما يكتبه الحليوي وما تنشره مجلة أبولو.

إن هذا الطور الثاني هو المنعرج الاساسي الذي وجه الشابي إلى أهم المصادر التي أثرت في تكوينه وطبعت شعره ونثره بميسم لن يتخلص منه حتى وفاته. ولعل ما اطلع عليه في الطور الثالث لم يعلق بنفسه ولم يحدث تحولاً في أدبه أو في رؤيته للكون. وفي هذه المرحلة اطلع الشابي على شعر احمد زكي ابي شادي. وذكر أنه أهداه ديوانه «أشعة وظلال» كما طلب منه أن يكتب مقدمة لديوانه «الينبوع». ولئن كان بعض الدارسين يتحدث عن تأثر الشابي بمدرسة أبولو فإن التليسي ينكر أن يكون الشابي تأثر بأعلام هذه المدرسة ويقول: «أما مدرسة أبولو أو جماعة أبولو فقد كان الشابي من اعلامها ولم يكن من تلاميذها»[73] وقد أبدى الشابي في إحدى رسائله للحليوي رأيه في شعر أبي شادي

فذكر أنه كان لا يستطيع قراءة قصائده إلى نهايتها، وأخذ عليه تعجله وإكثاره، وعدم وضوح صوره الشعرية«ولذلك فشعره يبدو فاتراً – في كثير من الأحيان – لا يسيطر عليك ويرغمك على أن تتبعه مسحوراً دهشاً»[74] وفي هذا القول ما ينهض شاهداً على أن الشابي لم ينبهر بشعر أبي شادي، لا، بل انه لم يستطع حتى أن يسيغه. وقد كان لتعكر حالة الشابي الصحية في هذا الطور أثر في قلة مطالعاته سواء لعجزه وسوء حاله أو لأن الأطباء دعوه إلى الراحة وأمروه بالحد من نشاطه الفكري.

ومهما يكن من أمر فإن الاتجاه الغالب على الشابي في هذا الطور اقباله على قراءة النصوص المترجمة أو الدراسات المفردة لأدباء الغرب ومدارسه وتياراته الأدبية.

آفاق البحث:

بهذا نكون قد بلغنا من عملنا آخر مراحله، وإن كنا نعتقد جازمين أننا لم نستوف فيه القول ولم نأت على جوانب الموضوع كلها، حسبنا إذن أننا ضبطنا فيه الأطوار الاساسية لثقافة الشابي، ووقفنا على كتاب جامع لسمات هذه الثقافة هو «الغربال» استدللنا من خلاله ومن خلال كتابات الشابي على الركائز التي تأسس عليها أدب أبي القاسم ورؤيته للكون. وهذا الكتاب يمكن – في رأينا – أن يوصف بأنه كتاب – رحم زود الشابي بأهم آرائه ودفعه إلى التوسع في آراء اخرى واثراء معلوماته عنها، فكان هذا الكتاب بالنسبة إلى الشابي نافذة أطل منها على عالم جديد وأخذ يتسرب فيه شيئاً فشيئاً حتى أصبح جزءاً منه.

ولعل الناظر في هذا العمل أن يأخذ علينا اهمالنا ذكر بعض الكتب والمقالات التي صرح الشابي بأنه اطلع عليها من قبيل «تراجم مصرية وغربية» لهيكل و «الادب العربي في المغرب الاقصى «لمحمد بن العباس القباج و «على السفود» للرافعي، و «أبو شادي في الميزان» للمختار الوكيل، و «ابراهيم الكاتب» للمازني» ومقال التجاني بن سالم «التجدد الأدبي عندنا» ومسامرة المهيدي عن امرىء القيس، و «أقصوصة الحبيبة» لزين العابدين السنوسي، ومجلات «العالم الأدبي» و «السياسة الاسبوعية» و «الرسالة». ولا عذر لنا في اغفال الحديث عنها الا ايماننا بأن أثرها في تكوين الشابي كان محدوداً، بل لعله أن يكون منعدماً تماماً.

أما الأدباء الذين لا نشك أنهم تركوا في الشابي أثراً راسخاً من قبيل نعيمة وجبران والعقاد والمازني فإن تحديد مجالات تأثيرهم فيه ومدى ذلك التأثير أمر يحتاج إلى بحث مفرد. وقد وقف الدارسون من هذه المسألة موقفين: أولهما أن الشابي كان تابعاً لهؤلاء الاعلام يردد ما قالوه دون أن يكون له المام بالخلفيات التي انطلقوا منها. وفي هذا السياق يمكن أن ندرج مقال الحليوي عن «الخيال الشعري عند العرب». وقد ذهب فيه إلى انكار اي حظ من التجديد على الشابي. فهذه الافكار الجديدة التي صدع بها انما استمدها من مطالعاته، فهو فيها مردد لآراء غيره يقول: «ان الاخلاص للحقيقة وتحري الصدق، ثم اعتقادنا تقدير صراحتنا وحريتنا من طرف صديقنا الاستاذ الشابي يقضي علينا بأن لا نسلم للصديق الفاضل حتى مزية السبق والابتكار في جل ما عقده من الابواب ووصل اليه من النتائج أو استخلصه من الآراء».[75] وقد عمد الحليوي إلى رد عدد كبير من الآراء التي عبر عنها الشابي في محاضرته إلى اصحابها، وخلص من ذلك كله إلى أن العمل الاساسي الذي قام به الشابي هو تطبيق نظريات غيره وتقديم الشواهد على صحتها، يقول: «وفي رأينا أن عمل الاستاذ الشابي في كتابه ينحصر في أنه «طَبّق» تلك النظريات الحديثة بصورة عملية، فأتى لها بالشواهد والأدلة من كتب الأدب ودواوين الشعر، وتوسع في فهمها وشرحها بطريقة دلت على ثقافة واسعة واطلاع شامل».[76]

على أن أنصار هذا الموقف لم يقتصروا على القيام بعملهم الاركيولوجي في مجال النثر وانما سعوا إلى القيام به في مجال الشعر، فسبروا بعض قصائد الشابي وفحصوا عن نصوصها المنجبة (geno - textes) وأعادوا سلسلة النسب إلى سالف اتصالها. ولعل اسطع مثال على هذا ما قام به التليسي في فصله عن «الشابي وجبران» من موازاة بين نصوص الرجلين وابراز للتماثل بينهما إلى حد يصعب معه – بل يستحيل – القول بأن الامر منحصر في لقاء ولدته الصدفة ومحض الاتفاق.

أما أنصار الموقف الثاني فانهم جعلوا عبقرية الشابي وطبعه غالبين على مطالعاته. نعم، لقد قرأ الشابي كثيراً، الا أنه لم يكن مردداً لما قرأه ترديداً آلياً. وفي هذا المعنى يقول محمد مندور: «وأنا بعد لا أنكر ما لا بد منه من أن الشابي قد طالع الكثير من الشعر العربي القديم والحديث، بل من الآداب الغربية المترجمة إلى اللغة العربية. ومن هذه المطالعات تكونت ثقافته الشعرية والانسانية العامة كما تثقفت سليقته، ولكن الذي أنكره

هو أن يكون أبو القاسم الشابي قد تأثر بأحد تأثراً مباشراً قدر ما تأثر بطبعه الخاص وعبقريته الفريدة المتميزة وروحه الثائرة وصراعه الدائم مع ما شقيت به حياته من آلام وجحود ونكران، فضلاً عن المرض القاتل الذي ظل يصارعه في بطولة وتحد حتى آخر رمق في حياته»[77] وهنا يقدم مندور المعطيات الذاتية والموضوعية التي شكلت ملامح شخصية الشابي وطبعت الظروف التي عاش فيها على المصادر الثقافية التي نهل منها.

ومن هؤلاء الدارسين من رأى أن الفرق بين الشابي وأدباء المهجر الذين تأثر بهم منحصر في الأسلوب والصور الشعرية، فقال: «ان الشابي تأثر بأدب المهجر تأثراً ظاهراً ولكنه حين اقتفى أثر أعلامه تفوق عليهم وغلبهم لا سيما في جمال الاسلوب ونقاوته، وقوة الصور الشعرية»[78] ولكن من أين استمد الشابي هذا الاسلوب وهذه الصور؟ لابد أنه استقاها من مصادر اخرى حصلت له دون المهجريين، ولعلها أن تكون وليدة ثقافته الزيتونية. على أن بعض من اهتم بهذه المسألة أثر ادراجها في منظور زمني فرأى أن التأثر كان منحصراً في الفترة الاولى: فترة الكشف والانبهار، ثم ما لبث أن حل محله الابداع والاستقلال. يقول التليسي: «ان الشابي كان تلميذاً للمدرسة المهجرية، والطابع الذي تركته هذه المدرسة في أدب الشابي لا سبيل إلى انكاره واغفاله وتجاهله. وليس يعيب الشابي أن يتتلمذ في بداية نشأته على الآخرين، وانما يعيبه حقاً ان يظل عبداً للتقليد، وتلك صفة ترفع عنها. فما كاد يبصر طريقه حتى استوى له في الشعر مذهب قائم على شخصية مستقلة تمتاز بمقوماتها الخاصة ومنهجها المدروس»[79]

وقد حاول احسان عباس أن ينقب عن هذه الخصائص التي يتميز بها الشابي فأخذ مثالين من النصوص التي يبدو أنها أثرت في أبي القاسم، وهما دالية المعري وقصيدة «يا رفيقي» لنعيمة، فلاحظ أن التشابه في المعاني والايقاع غير كاف للقول بتأثر الشابي بهذين النصين، إذ «مهما تحدث النقاد عن المؤثرات في شعره، كأثر جبران أو شعراء المهجر عامة أو غيرهم، فإن تلك المؤثرات تظلل لقاء عاماً في حومة الرومنطيقية حيث تؤدي الاستعدادات النفسية المتماثلة إلى نتائج متماثلة»[80] فالامر يتعلق بالاستعدادات النفسية والمزاج أكثر مما يتعلق بالتواصل الثقافي والتأثير والتأثر.

ومهما يكن من أمر، فان هذا المبحث لا يمكن الا أن يكون مدخلاً من جملة مداخل كثيرة من شأنها أن تساعدنا على الوقوف على شعرية الشابي. ذلك أن «عبقرية الشابي وقوة شخصيته في شعره ساطعة لا تترك المجال للباحث أن يقف عند التأثير الجبراني والا يعدوه – كمجرد مرحلة – وهي مجرد مرحلة– إلى ميدانه الذاتي حيث الشابي هو الشابي لا جبران ولا لامرتين»[81] ولعل بعض البحوث التي انجزت في السنوات الماضية أن تساعد دارسي الشابي على القاء اضواء كاشفة جديدة على عالمه الشعري وما ينهض عليه من مقومات وقيم وخصائص جمالية[82]

الهــوامـــش

(1) المعجم الوسيط = مادة ر– ف – د.

(2) لسان العرب = مادة ر – ف – د.

(3) مـحـمد الحليوي – رسـائل الشـابي، منشـورات دار المغـرب العربـي تونس، 1966 ص101-102

(4) أبوالقاسم الشابي: الأدب العربي في العصر الحاضر. في كتاب أبي القاسم محمد كرو: آثار الشـابي وصـداه في الشـرق – ط1، منشـورات المكتب التـجـاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت، 1961، ص115

(5) فـؤاد القـرقـوري – أثر رواية رافـائيل للامـرتين بتـرجـمـة احـمـد حسن الزيات في قصيدة صلوات في هيكل الحب لأبي القاسم الشـابي، حوليات الجـامعة التونسية، ع25 – 1986، ص111 – 129

(6) مـحمد الحليوي – مــع الشــابي، كتاب البعث، ع2، نوفمبر 1955، تونس ص ص33 – 34

(7) محمد الحليوي . م .ن.انظر أيضاً مقالاته التي لم يثبتها في كتابه مع الشابي، وقد احـصـــاها أبو القــاسم مـحـمـد كرو فـي آثار الشــابي وصـداه في الشـرق، ص ص260-261

(8) ابراهيم بورقـعة – حياة ابي القـاسم الشـابي. ضمن كتـاب دراسـات عن الشـابي، منشـورات دار المغـرب العـربي، تونـس: ط1 . 1966، مكتبـة الشـابي، ع2، ص ص72 – 78

(9) محمد الصالح المهيدي – في ذكرى الشابي، مجلة الاسبوع، ع311، الاثنين24 نوفمبر 1952

(10) محمد الفاضل بن عاشور – ذكرى الصديق الحليف، م. ن، ص2

(11) زين العابدين السنوسي – أبوالقاسم الشابي حياته، أدبه، تونس،1958

(12) لاحظ توفيق بكـار بعض مظاهر هذا الاضطراب في مقـاله ,مشـاركة في دراسة أبي القاسم الشابي ,حوليات الجامعة التونسية، ع2، 1965، انظر خاصة ص ص 138 – 140

(13) M.F. Ghazi = Le milleu Zitounien de 1920 a 1933 et la formation d"Abu-qacim ach-chabbi, Poete tunisien (1909 - 1934), Cahiers de Tunisie, n 28, 4 trim 1959 , pp 437 - 474

(14) م.ن. ص458

(15) خليفة محمد التليسي – الشابي وجبران، ط4، الدار العربية للكتاب: تونس ليبيا، 1978.

(16) م.ن، ص47

(17) عمر الإمام – محاولة في ضبط مصادر أدب الشابي، شهادة الكفاءة في البحث باشراف منجي الشملي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، تونس1967-1977 مرقون.

(18) أبوالقاسم الشابي: المذكرات. ط1، الدار التونسية للنشر، 1966، ص12

(19) م، ن، ص40

(20) م.ن.ص55

(21) م، ن، ص ص15-16

(22) م، ن، ص29

(23) دراسات عن الشابي، ص72

(24) الشابي: المذكرات، ص79

(25) كرو: آثار الشابي وصداه في الشرق، ص13

(26) الشاذلي بويحي: أسبوع أبي القاسم الشابي، أو جناية اللجنة الثقافيةعلى الأدب والفكر، ع4 . جانفي1975ص49

(27) م. ن. ص ص 49 – 50

(28) دراسات عن الشابي، ص74

(29) محمد الحليوي: رسائل الشابي، ص11

(30) M. F. Ghazi: Le milieu zitounien... P 448

(31) محمد الحليوي: في الأدب التونسي، الدار التونسية للنشر، 1966، ص47

(32) الشابي: أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، 1969، ص268

(33) محمد الحليوي: رسائل الشابي، ص134

(34) محمد الحليوي: مع الشابي، ص ص 55-56

(35) التليسي: الشابي وجبران، ص153

(36) دراسات عن الشابي، ص74

(37) أنظر الاحالة رقم31

(38) محمد الحليوي: رسائل الشابي، ص11

(39) ميخائيل نعيمة: الغربال، دار نوفل، بيروت، 1971، ص ص29-30

(40) م . ن. ص47

(41) م .ن، س94

(42) الشابي: الخيال الشعري عند العرب، ص6

(43) نعيمة: الغربال، ص177

(44) م. ن. ص ص242-243

(45) م.ن. ص228

(46) الشابي: أغاني الحياة، ص48

(47) جعفر ماجد: بين جبران والشابي، الفكر س24، ع5، فيفري1979، ص30

(48) ذكر عمر الامام من هؤلاء الوسطاء: الحليوي والبشروش والاستاذ لاموت والمازني والمنفلوطي والعقاد.. انظر كتابه «محاولة في ضبط مصادر أدب الشابي» ص40

(49) نعيمة: الغربال، ص210

(50) م . ن . ص246

(51) م.ن .ص248

(52) الشابي: أغاني الحياة، ص ص240-241

(53) الحليوي: رسائل الشابي، ص19

(54) م.ن.ص105

(55) الحليوي: مع الشابي، ص25-26

(56) التليسي: الشابي وجبران، ص190 ومايليها

(57) نعيمة: الغربال، ص212

(58) كرو: آثار الشابي وصداه في الشرق، ص139

(59) الحليوي: رسائل الشابي، ص63

(60) نعيمة: الغربال، ص78

(61) م . ن . ص221

(62) م. ن . ص128

(63) م. ن . ص48

(64) الحليوي: مع الشابي، ص ص57.53

(65) الحليوي: رسائل الشابي، ص106

(66) الشابي: أغاني الحياة، ص80

(67) أبوالطيب المتنبي: الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكاتب العربي، بيروت، د . ت. ج2، ص ص253-254

(68) م. ن. ج2، ص ص38 – 48

(69) الشابي: الخيال الشعري عند العرب، ص87

(70) نعيمة: الغربال، ص29

(71) م . ن . ص49

(72) الحليوي: مع الشابي، ص ص6-8

(73) التليسي: الشابي وجبران، ص205

(74) الحليوي: رسائل الشابي، ص133

(75) الحليوي: مع الشابي، ص25

(76) م.ن.ص27

(77) محمد مندور: الشابي: روح ثائرة، ضمن كتاب، دراسات عن الشابي»، ص97

(78) محمد الحليوي: مكان أبي القاسم الشابي في الأدب العربي، مجلة الأسبوع، ع311، 24 نوفمبر 1952، ص1

(79) التليسي: الشابي وجبران، ص20

(80) احسان عباس: لحظة الابداع عند الشابي، الفكر، ع4، جانفي 1975، ص ص 49-50

(81) الشاذلي بويحي: اسبوع ابي القاسم الشابي، ص50

(82) انظر على سبيل المثال كتاب دراسات في الشعرية: الشابي نموذجاً، وهو يضم بحوثاً أنجزها عدد من اساتذة الجامعة التونسية منهم: حمادي صمود وعبد الله صولة وهشام الريفي ومحمد قوبعة، بيت الحكمة، قرطاج1988.

رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور محمد القاضي، والحقيقة أنه تجاوز الوقت بعض الشيء على طريقة محاضرة الجامعة التي مدتها في العادة خمسة وأربعون دقيقة، لكن له عذرًا لأنه افتتح أعمال هذه الندوة وأن غياب زميله – أيضًا الدكتور محمد عصفور الذي كان له وقت مخصص أخذه الدكتور محمد القاضي ، وكأننا لم نختصر.

الآن أدعو الأستاذ الدكتور محمد مفتاح وهو الأستاذ بكلية الآداب – جامعة محمد الخامس بالرباط ومن مؤلفاته: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ، ثم ديناميكية النص تنظير وإنجاز، ثم مجهول البيان، أدعوه ليتحدث في موضوع «الشعرية في شعر الشابي»، في عشرين دقيقة أيضا . فليتفضل.

الشعرية في شعر الشابي*

الدكتور محمد مفتاح

تمهيـــد

ليس الشابي من الشعراء الاغفال الذين سيكتب عنهم أول مرة. فقد كتب فيه مقالات وكتب واحتل حيزا هامّاً في كتب خاصة بالأدب الحديث، وفي الرسائل والأطروحات الجامعية.. إنه شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس، ورددت أشعاره في جميع أنحاء العالم العربي ولربما تردد في عوالم أخرى لذلك فإن من يريد أن يكتب عن عالم الشابي الشعري عليه أن يستحضر كل المجهودات التي سبقته ويثمنها ويقدرها حق قدرها.

كاتب هذا البحث لا يحاول أن يثبت جدارته وقدراته على التحليل والتركيب، ولا أن يطاول الباحثين الأجلاء الذين اهتموا بحياة الشابي وشعره، وإنما حاله ينطبق عليها المثل العربي المشهور: «مكره أخاك لا بطل» فقد اقترح عليه كتابة مداخلة في «الشعرية في شعر الشابي» اقتراحاً فاستجاب استجابة وألقى دلوه مع الدلاء. والكتابة في الشعرية كالكتابة في الشعر، وشهير ما قيل في صعوبة الشعر وفي طول سلمه، ولذلك فإن ما يرومه الباحث محفوف بالمكاره، ولكنه أبى إلا أن يتوكل على الله ويركب مطية التفكير والتدبير حتى يسلس القيادَ العسير.

لقد ظهر للباحث أن الحكمة تقتضي أن يحصر الموضوع حصراً وأن يختار خصائص معدودات. لهذا فضل التركيز على ثلاث خصائص افترض أن شعر الشابي يحققها بامتياز.

الخصيصة الأولى هي التوازي. وقد تناولها البلاغيون والنقاد العرب القدامى وخصها كبار المنظرين للشعرية المعاصرة بالعناية غير أنه لم يقتنع بما كتب فيها الى الآن. ولذلك جعل منها مقولة نوعها الى نوعين: أحدهما دعاه بـ «طبيعة التوازي»، وهي تواز تام، وشبه تواز، وتواز تناظري؛ ويتنوع التوازي التام الى تواز مقطعي، وتواز عمودي، وتواز مزدوج، وتواز أحادي. ويتنوع شبه التوازي الى تواز شطري، وكلمي وصوتي، وإيقاعي. وأما توازي التناظر فهو تواز خطي وكتابي.

(*) قدم الباحث ملخصًا لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

وثانيهما سماه بـ «خصائص التوازي»، وهي توازي المطابقة، والمماثلة، والمشابهة، والمكافأة والمواصلة. وقد اعتمد في هذا التخصيص والتدريج على المنطلق النظري «لنحو الحالات»، بعد تبيئته في الثقافة الاسلامية وتكييفه مع خصائص العربية.

الخصيصة الثانية هي التماسك، وقد افترضها مقولة فنوعها الى تنضيد، وتنسيق، وتشاكل، وترادف شامل.

الخصيصة الثالثة هي التفاعل، وقد فعل بها ما فعل سابقاً، فتحدث عن تفاعل الإنسان مع المحيط، وتفاعل الشابي مع الثقافات الأخرى، وتفاعل الشابي مع محيطه.

وقد شفع التنظير بالتطبيق، وثنّى التنظير بتنظير التنظير بغية الكشف للقارىء عن سر الصناعة، ولُمِّت أطراف الحديث للتذكير، ولخصت نتائج البحث معلنة عن نهاية المسير، ومقترحة آفاقاً للتفكير.

ـ مقولة التوازي

1 – تعريف

من بين المفاهيم التي احتلت مركزاً مهماً في تحليل الخطاب الشعري، مفهوم التوازي، وأصل هذا المفهوم المجال الهندسي، ولكنه تنقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى؛ ومنها الميدان الأدبي والشعري على الخصوص. وتشير الدراسات إلى أن الراهب روبرت لوث (1753م) Robert Lowth أول من حلل في ضوئه الآيات التُّوراتية.

إن من يرجع الى المعاجم اللغوية والمعاجم المصطلحية والمعاجم التاريخية للأدب فإنه يرى أنها تختلف في تعريفها للتوازي وتحديد خصائصه[1]، ولكنها تكاد تتفق على أنه: التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية.

– التوالي الزمني الذي يؤدي اليه توالي السلسلة اللغة المتطابقة أو المتشابهة.

- يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء.

– التوازي يفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية.

– التوازي أنواع: يكون أحياناً مترادفاً بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى، ويكون أحياناً متضادا،بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول، ويكون أحيانا توليفياً بحيث يحدد الجزء الثاني الجزء الأول.

- التوازي خاصة أساسية في الأشعار العالمية.

- اهتمام الدراسات الشعرية المعاصرة بخاصة التوازي.

كما احتل التوازي والتعادل في البلاغة العربية موضعاً هاماً في كتبها. ولعل جنس «التكرير» في «المنزع البديع» للسجلماسي[2] يلخص بعض ما تفرق في كتب البلاغيين السابقين عليه؛ وما ورد في هذا الكتاب من مادة ومصطلحات يمهد السبيل لدراسة التوازي في الأدب العربي دراسة علمية، وما دام هدفنا هو إبراز التوازي في شعر شاعر معاصر فإننا نكتفي بالإشارة فقط الى تعريف جنس «المعادلة»، أو جنس «المناسبة» لنوازن بينهما وبين ما ورد في المعاجم الأجنبية المختصة وغير المختصة. فقد نوع «المعادلة» الى جنسين: «الترصيع» و «الموازنة»؛ وقد عرف الترصيع بما يلي:

«إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو منهما متفق النهاية بحرف واحد»، وعرف الموازنة بما يلي:

«إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين». وقد علق على التعريفين بما يلي:

- «وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة[3] الوزن متوخى في كل جزءين منهما أن يكون مقطعاهما واحداً».

- «وذلك أن تصيير أجزاء القول متناسبة الوَضْع متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر». وقد حدد المناسبة بكونها:

«ترتيب القول في جزءين فصاعداً، كل جزء منهما مضاف الى الآخر منسوب اليه بجهة ما من جهات الإضافة ونحو ما من أنحاء النسبة».

يتضح من تعاريف السجلماسي أنها تشترك مع التعريفات الأجنبية في أنها:

- إعادة اللفظ أو تكراره.

- التوازن بين الأقوال.

- التوازي شامل لكل مستويات التعبير.

- التوازن أنواع.

وإذا كانت الدراسات الأجنبية المحدثة حصرته في الخطاب الشعري[4] فإن البلاغيين العرب كما يتضح من تعريفاتهم وأمثلتهم وسعوه ليشمل الشعر والنثر؛ فهو إذن ثابت من ثوابت التعبير اللغوي الذي يتجاوز الجملة؛ وفرضيتنا تسير في هذا

الاتجاه؛ فهي تضع أن كل تعبير لغوي يفوق الجملة يكون محتوياً على ضرب من ضروب التوازي لا فرق بين شعر ونثر[5] وقد يرد اعتراض مبدئي على هذه الفرضية، وهي أن جعل المفهوم كلياً يفقده إجرائيته ولا يجعله أداة تمييز بين النثر والشعر؛ على أن الاعتراض يمكن دفعه بكون الشعر المعتاد هو تعبير لغوي، وحيث إنه تعبير لغوي فهو يشترك مع كل تعبير لغوي طبيعي في آليات تكوينه وتنظيمه؛ لهذا، فإنه يركّز حينئذٍ لإبراز خاصية التوازي في الشعر على درجة وجودها في شعر وشعر؛ فهي من حيث المبدأ موجودة في التعبير اللغوي مهما كان جنسه ونوعه وصنفه، ولكن درجة تجلياتها تختلف. فدرجة وجودها في الشعر تختلف باختلاف الأهداف التي يقصدها الشاعر والتقاليد الفنية والفلسفية التي تحكمه. فقد تختلف درجة التوازي في الشعر الرومانسي عن درجة الشعر القديم، وتختلف في الشعر المعاصر القائم على التفعيلة أو على السطر عن درجته في الشعر الرومانسي؛ وهكذا، فإن انتماء الشعر الى مدرسة فنية معينة يفرض إضافة مفاهيم أو حذفها حتى يكون التنظير ملائماً للمادة الموصوفة؛ وهكذا، فإن الشعر القديم الذي كان يصاغ خطابه - غالباً - في أبيات مستقلة التركيب بعضها عن بعض يَتطلّب مفاهيم معينة لوصفه، وسيضاف الى هذه المفاهيم مفاهيم اخرى لوصف الشعر الحديث، وإن كان عمودياً لأن التضمين بين أبياته يرد بكثرة؛ وقد توضع مفاهيم كثيرة يمكن أن يجرى بعضها لوصف الشعر القديم والحديث العموديين، ويبقى بعضها مهملاً بدون توظيف أو يوظف في الشعر المعاصر، أو يوظف ما أهمل في قصائد شعرية اخرى.

المحاولة التنظيرية التي نقوم بها يتسع صدرها لوصف كل شعر؛ وقد وصفنا بها قصيدة شعرية قديمة، وها نحن أولاء نحاول توظيفها في شعر شاعر حديث ينتمي الى المدرسة الرومانسية ألا وهو أبو القاسم الشابي. وسينطلق رصدنا لخاصة التوازي من سطح البنية الشعرية الى عمقها محكمين حواسنا البصرية والسمعية.

يمكن القول: إن شعر أبي القاسم الشابي هو شعر التوازي بامتياز، ولا نقصد التوازي بمعناه المجرد فحسب، فذلك من تحصيل الحاصل، ولكننا نعني التوازي الظاهر الذي يقع على سطح القصيدة والذي يسمعه القارىء العادي ويراه. ولذلك اعتبرناه خاصة مهيمنة في شعر الرجل قمينة بأن ترصد ويفصل القول فيها لأنها من بين الخصائص الأساسية للخطاب الشعري للشابي؛ وسيكون وصفنا في البداية لطبيعة التوازي، ووصفنا في النهاية لدرجات التوازي.

2 - طبيعة التوازي:

أ - التوازي التام .

1 - التوازي المقطعي:

إن أول مفهوم يمكن أن يدخلنا الى عالم خاصة التوازي هو ما يمكن أن ندعوه بالتوازي المقطعي، ونقصد به ما يتكون من بيتين فأكثر، وعلى هذا، فإن مقطوعات الشابي وقصائده يمكن أن تحتوي على تواز مقطعي يتجلى في مقطع أو مقطعين اثنين أو أكثر؛ على أن هذا المفهوم يطرح علينا مقاييس الفرز بين مقطع وآخر، وتبيان كيفية الانتقال من مقطع الى آخر.

إن كيفية كتابة القصائد الشعرية، وخصوصاً في الشعر الحديث والمعاصر، تقدم لنا أحياناً تقطيع الشابي أو الناشر للنص. وهذا ما يجده القارىء في ديوان أبي القاسم الشابي. وقد يتطابق التقطيع الطباعي مع التوازي المقطعي وقد يختلفان فيشكل التقطيع الطباعي عدة أنواع من التوازن المقطعي؛ ويمكن أن نبرهن على ما قلناه بقصيدة «النبي المجهول».

هذه القصيدة تحتوي على خمسة مقاطع طباعية:

المقطع الأول:

يبتدىء من «أيها الشعب» إلى «توجت رأسي».(1-15)

المقطع الثاني:

من «إني ذاهب» الى «ورقّة نفسي»(16-28)

المقطع الثالث:

من «هكذا قال» الى «ذات نحسي»(29-37)

المقطع الرابع:

من «هكذا قال» إلى «وأيّان تمسي».(38-55)

المقطع الخامس:

من «هكذا يصرف» إلى «ذات قدس».(56-59)

بيد أن هذا التقطيع الطباعي يطرح عدة تساؤلات؛ أولها: هل كل مقطع طباعي يتضمن توازياً واحداً؟ هل يتضمن عدة توازيات؟، فإذا كان المقطع الطباعي يحتوي على تواز واحد فإنه لا إشكال، وإذا اشتمل على عدة توازيات فكيف ينتقل الشاعر من تواز الى تواز آخر؟ وما العلاقة بينهما؟ ولماذا يقوم بالانتقال؟ إن التقطيع الطباعي لا يمكن اعتباره إلا إطاراً عاماً؛ فقد يتطابق أحياناً مع التوازي المقطعي، وقد يحتوي على عدة توازيات مقطعية أحياناً أخرى يحصل الانتقال اليها بوحدات لغوية ندعوها بـ «التعابير التجسيرية» مثل، غير أن، لكن، ابتداء... وندعوها بـ «التعابير التكثيفية» حينما تلخص الحكاية وأحداثها مثل: هكذا...

التعابير التجسيرية تأتي للانتقال بالخطاب من: التخاطب الى الغيبة، ومن الغيبة الى التخاطب، أو من الحديث عن المتكلم الى الحديث مع المخاطب، أو من المخاطب الى المتكلم، أو إلى الدمج بينهما؛ ومهما كانت وسيلة الانتقال من تواز الى آخر فإن هناك علاقة وثيقة بين التوازيات وبين المقاطع، هي علاقة الخاص بالعام والمعقد بالبسيط، وعلاقة تكثيف أحياناً أخرى؛ وهذه الانتقالات ليست عبثاً ولكنها تعبير عن التجربة وتنمية لها بكيفيات مختلفة، وإلقاء الضوء عليها من زوايا متعددة.

إن المقطع الطباعي الأول من قصيدة «النبي المجهول» يحتوي على توازيات.

- **تواز أول**: من البيت الأول الى منتصف السابع حيث يتردد فيه:
- **الوحدة التجسيرية** «لكن».
- **تواز ثان**: من منتصف البيت السابع الى البيت العاشر، ويتكرر فيه تعبير «أنت روح».
- **تواز ثالث**: من البيت العاشر الى البيت الخامس عشر حيث يسود السرد.
- **تعبير تجسيري** «في صباح الحياة».

المقطع الطباعي الثاني يشتمل على:

- **تواز أول** يبتدىء من(16) وينتهي بـ (21)، وفيه يتحدث الشاعر عن نفسه.
- **تواز ثان** ينطلق من(22)الى(24)ويركز الشاعر فيه على مكونات من الطبيعة.
- **تعبير تجسيري**: أيها الشعب.
- **تواز ثالث** يتدشن من(25) الى(27)
- **تعبير توليفي** في البيت (28)

المقطع الطباعي الثالث:

- يبتدىء بتعبير تكثيفي في البيت(29) «هكذا قال شاعر».
- يتطابق التوازي المقطعي مع المقطع الطباعي(29-37)، وفيه سرد ماجرى.

المقطع الطباعي الرابع:

- يبتدئ بتعبير تكثيفي «هكذا قال شاعر فيلسوف».
- تواز أول (38-40):حكاية ما جرى للشاعر.
- تعبير تكثيفي: «هكذا قال»(41)
- تواز ثان (41-55) ، حكاية عن حياته المأمولة.

المقطع الطباعي الخامس:

- فيه تعبير تكثيفي(56)
- تطابق المقطع الطباعي مع التوازي المقطعي(57-59)

من خلال النظر في هذا التقطيع يرى القارئ أنه اشتمل على عدة أنواع من التوازي أخرى، ولذلك فنحن مضطرون الى أن نمنحها أسماء ليفرز بعضها من بعض؛ وعليه، فإننا سنعتبر لما تجاوز منها ثلاثة أبيات «توازياً عمودياً»، وما احتوى على بيتين «توازياً مزدوجاً»، وما تكون من بيت واحد «توازياً أحادياً»، وما اقتصر فيه التوازي على شطر واحد «توازياً شطرياً»، ومعايير الفرز هنا هي الانتقال من الجملة الخبرية الى الجملة الإنشائية، ويدخل ضمن الجملة الخبرية الجملة الاسمية والجملة الفعلية وتفرعاتهما النحوية، وتنقسم الجملة الإنشائية الى جملة طلبية وجملة غير طلبية، وهي تكرار بعض الوحدات اللغوية في بداية كل بيت، وتحكم عامل نحوي وحيد في كل بيت عندما يكون التوازي عمودياً أو مزدوجاً.

2 - التوازي العمودي

قد يتطابق التوازي العمودي مع التوازي المقطعي كما في المقطع الأول وفي المقطع الثاني وفي المقطع الثالث. وأما التوازي المقطعي الثاني من المقطع الطباعي الثاني فإنه لا يشتمل على أي تواز عمودي، في حين يتطابق التوازي الثاني(22-24) مع التوازي العمودي كما يتطابق التوازي الثاني مع التوازي العمودي (25-27)والمقطع الطباعي الثالث المحتوي على تواز مقطعي واحد فإنه احتوى على تواز عمودي واحد (22-34) والمقطع الطباعي الرابع المحتوي على توازيين مقطعيين فليس فيه الا مقطع عمودي واحد (52-55)، ويتطابق التوازي الطباعي والتوازي المقطعي والتوازي العمودي في آخر القصيدة.

3 - التوازي المزدوج

وهناك الى جانب التوازي العمودي تواز آخر يتكون من بيتين دعوناه بـ «التوازي المزدوج»؛ ويوجد منه في قصيدة «النبي المجهول» خمسة توازيات:

{1} (16 - 17) {2} (36 - 37) {3} (43 - 44){4} (46 - 47){5} (48-49).

4 - التوازي الأحادي

بيد أن هناك أبياتاً مفردة لا تتوازى مع أي بيت آخر. ولكن يتوازى شطراها فيتحقق توازن وتعادل بينهما؛ وهذا النوع يتجلى في:

(19)، (21)، (30)، (31)، (38) (39)، (40).

ب - شبه التوازي:

1 - التوازي الشطري

قد لايتوازى الشطران ولا يتعادلان، وإنما يتوازى ويتعادل أحدهما مع نفسه، وقد يخلو من التوازي؛ وأمثلته في الأبيات: (20)، (29)، (35)، (41)، (45)، (50)، (56).

2 - شبه التوازي الكلمي

نقصد بشبه التوازي ما يطلق عليه البلاغيون العرب القدامى اسم التصدير والترديد، وسنطلق عليه اسم «شبه التوازي الظاهري»، وما لم يكن تصديراً وترديداً ظاهرين، وإنما كان خفياً مثل بعض أنواع التجنيس، فإننا سندعوه بـ «شبه التوازي الخفي».

سيقتصر رصدنا على ما جاء منه ظاهراً في قصيدة «النبي المجهول»، وستكون الخطوط الغليظة المتصلة عبارة عما ورد منه:

2 / ... ــ ــ / ... ــ ــ

12 / .. ــ .... ــ / ....

14 / .... / ... ــ .. ــ

27 / ....// .... .. ــ ــ

28 / ــ ــ .... / ....

35 / .. ــ .. ــ / ....

36 / .... ــ ... / ــ ــ ....

40 / ــ......... / ــ ....

41 / .... / ــ ــ ....

43 / .... / .... ــ ــ

54 / .... / .... ــ ــ

56 / .... / ــ ــ

وقد حدد البلاغيون العرب مواقعه، فقالوا إنها أنواع أربعة:

(1) في فاتحة القول. (2) في نهاية الشطر الأول. (3) في صدر الشطر الثاني.

(4) في تضاعيف القول أو في آخره، وقد ورد في القصيدة هذه الأنواع الأربعة التي رصدها البلاغيون العرب القدامى:

(1) في تضاعيف الشطر وفي نهايته (28)، (35)

(2) في تضاعيف الشطر الثاني وفي آخره (14).

(3) في بداية الشطر الثاني وفي آخره(36)، (40)، (41)؛ (2)، (27)، (43)،(54)، (56).

(4) في فاتحة الشطر الأول وفي تضاعيفه (28)، (40)؛ (36).

ومهما يكن، فإن هذ النوع من التقنية الشعرية ورد في (12) بيتاً من قصيدة تتكون من(59) بيتاً، وهو شيء ضئيل بالنسبة الى طول القصيدة.

وقد استعاض به استثمار تقنية التوازي بمختلف تجلياته، ومنها:

3 – شبه التوازي الخفي للأصوات

على أن شعر الشابي إذا قلت فيه تقنية شبه التوازي الظاهر، فإن ما هيمن فيه هو ما يمكن أن يدعى بـ «شبه التوازي الخفي». وهو يشمل أصوات الكلمات وصيغها الصرفية والوزن والإيقاع؛ وعليه فإن هذا النوع هو شامل لكل أبيات المقطوعة أو القصيدة أو أشطارها؛ فهو أعم من كل الأنواع السابقة، ولا يخلو منه أي شطر، وبناء على هذا المفهوم فإن الاشطار التي خلت من التوازي بأنواعه المذكورة لا تخلو من هذا النوع. وسيكون مقياسنا في رصد شبه التوازي الخفي بين الكلمتين أو الكلمات هو الاشترك في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابهها في شكل الكتابة. وسيقع تركيزنا لإثبات هذا النوع على ما خلا من شطر الأبيات ظاهرياً من هذا النوع.

وهي: (20)، (29)، (35)، (41)، (45)، (50)، (56).

(20) : مجد = يحس (الصيغ الصرفية).

(29) : رحيق = خير؛ الناس = كأس؛ حياة = خير.

(35) : ساحر = السحر؛ تعلمه = مطلع؛ الشياطين = شمس.

(41) : يحيا = حياة؛ سار = شعر؛ شعر = قدس.

(45): ورود = الربيع ؛ بيع = جنس (شكل الكتابة) ؛ حواليه = كل؛ بيع= نايه.

(50) : أمست = تغشى؛ ظلمات = الأرض.

(56) : حرسا = بحرس؛ الحياة= حلقات؛ يفني = السنين؛ يصرف : حرس.

يؤدي بنا هذا البحث عن شبه التوازي الخفي الى الرجوع الى المفاهيم السابقة لتقديم تطبيقات توضيحية على كل مفهوم قبل المرور الى غيرها من مفاهيم التوازي الأخرى:

*** التوازي العمودي والمقطعي**

1	ليتني كنت حطّاباً	فأهوي	على	بفأس	أيها الشعب
2	ليتني كنت كالسيول	تهد	القبوررمسا	برمس	إذا سالت
3	ليتني كنت كالرياح	فأطوي	الزهور	بنحس	كل ما يخنق
4	ليتني كنت كالشتاء	أغشى	الخريف	بقرسي	كل ما أذبل
5	ليت لي قوة العواصف	فألقى	إليك ثورة	نفسي	يا شعبي
6	ليت لي قوة الأعاصير	ما دعوك	للحياة	بنبسي	إن ضجّت
	ليت لي قوة الأعاصير	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	
7	أنت حي	يقضي الحياة ـــــــ		برمس	
8	أنت روح غبية	تكره النوروتقضي الدهور		في ليل ملس	
9	أنت لا تدرك الحقائق	إن طافت حواليك		دون مس وجس	

التوازي المزدوج:

16 17	إني ذاهب الى الغاب إني ذاهب الى الغاب	لأقضي الحياة أدفن	ياشعبي على	وحدي في صميم الغابات	بيأس بؤسي
36 37	فأبعدوا الكافر الخبيث اطردوه ولا تصيخوا إليه	عن الهيكل (عن الهيكل)	إن الخبيث منبع رجس فهو روح شريرة ذات نحس		
43 44	يقضي الحياة يشدو مع الطير ويمشي	في ظلال الصنوبر الحلو في الصباح الجميل	حرسا بحرس في نشوة المتحسي		

التوازي الأحادي

19 – سوف أتلو على الطيور = (سوف) أفضي (للطيور)؛ أناشيد = بأشواق نفسي.

21 – ثم أقضي = (ثم) ألقي؛ هناك = إلى الوجود؛ في ظلمة الليل = بيأس.

30 – فأشاحوا عنها = واستخفوا به؛ ومروا غضاباً = وقالوا بيأس.

31 – قد أضاع الرشاد = أصيب؛ فيا بؤسه = في ملعب؛ الجن = يمس.

38 – هكذا: (هكذا)؛ قال شاعر = عاش شاعر؛ فيلسوف = في شعبه الغبي؛ ( ) = بتعس.

39 – جهل الناس روحه وأغانيها = فسام الناس شعوره و( )؛ ( ) = سوم بخس.

40 – فهو= وهو؛ في مذهب الحياة= في شعب (الشاعر)؛ نبي = مصاب؛ ( )= بمس.

20 – فهي تدري = و (هي) تدري؛ معنى الحياة = (   ).

20 – قال شاعر = ناول (شاعر)؛ هكذا = الناس.

35 – إنه = تعلمه؛ ساحر = السحر.

41 – قال (شاعر) = ثم سار (شاعر) ؛ هكذا = إلى الغاب.

45 – نافخا (ينفخ) = وتهتز ؛ نايه = حواليه.

50 – فإذا أقبل الظلام = (وإذا) أمست ظلمات.

56 – هكذا يصرف الحياة = هكذا يفني حلقات.

يتبين من هذا أننا قدمنا وأخرنا لإيجاد التوازي؛ وقد سمح هذا التقديم وهذا التأخير بإيجاد التوازي فعلاً وبترتيب المتوازيات بعضها تحت بعض، كما التجأنا أحياناً إلى التقدير ضماناً للتوازي، وتركنا بياضاً أحياناً أخرى ليقدرها كل بحسب مواهبه. كما يتبين أن المتوازيين أو المتوازيات تختلف اختلافاً قليلاً أو كثيراً، لأنها ليست متطابقة ولا متناظرة، وإنما التوازي يعكس ما يمكن أن يدعى بالمساواة التقريبية، وإلا أصبحت المتوازيات تحصيل حاصل مما يعوق دينامية النص ونموه، كما يتبين أيضاً أن التوازي ليس متساوياً في كل الأبيات، ولذلك اجتهدنا لوضع مفاهيم واصفة متعددة؛ على أن هناك بعض الأبيات يتراكم فيها الوازي تراكماً لافتاً للانتباه مثل:

53 – وأريج الورود = ونشيد الطيور؛ في كل واد = حين تمسي.

54 – وهزيم الرياح = ورسوم الحياة؛ في كل فج = من أمس أمس.

فهذان البيتان متوازيان أفقياً وعمودياً في آن واحد توازياً ظاهراً للعيان مسموعاً في الآذان. فهل تسمح كثافة التوازي بوضع الفرضية التالية، الا وهي: كلما كثر التوازي في شعر ما كان أكثر شعرية مما قلت فيه؟

سنمحص هذه الفرضية بعد أن نتعرض لنوع من شبه التوازي الخفي ولكنه شامل.

4 – شبه التوازي الخفي للوزن

إن الوزن لا يظهر للعيان وإن كان يسمع ويميز بالآذان؛ نعم قد يرى بالعيان في الشعر العمودي القائم على الشطرين، ولكن تنظيرنا شامل لكل شعر موزون.

ووزن قصيدة «النبي المجهول» هو الخفيف:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن / فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

وقد نظم الشاعر في هذا البحر كثيرًا من القصائد؛ منها ما ورد تاماً ومنها ما جاء مجزوءاً؛ والقصائد هي: «الغزال الفاتن» و «أيها الحب»، و «تونس الجميلة» و «الحياة»، و «الدموع» و «أيها الليل»، و «سر مع الدهر»، و «يارفيقي»، و قلت للشعر»، و «إلى الله»، و «النبي المجهول»، و «الجمال المنشود»، و «طريق الهاوية»، و «شجون» و «الأشواق التائهة»، و «أحلام شاعر» و «أبناء الشيطان»، و «صلوات في هيكل الحب»، و «في ظل وادي الموت» و «الساحرة»، و «أيتها الحالمة بين العواصف»، و «ذكرى صباح»، و «ألحاني السكرى» و «تحت الغصون»، و «إلى الشعب»، و «قال قلبي للإله» و «كهرباء الغمام» و «دموع الألم»، و «أنسيم يهب»، و «الحياة».

وتناول الشاعر ثلاث قضايا أساسية؛ هي: التعبير عن الذات، وعن هموم الوطن وتطلعاته، وعن بعض النزعات الكونية؛ وهذا يعني أن أي بحر ليس خاصاً بموضوعة معينة أو بغرض معين، أو بمعنى خاص؛ وعليه فإن وجهة النظر التي ترى أن بعض البحور خاص بموضوعات خاصة وبأغراض معينة، وبمعان مخصوصة لا تقوم على أساس نظري مكين، ولا على تجريب ميداني، وإنما هي نتيجة استقراء جد ناقص، أو انطباع سريع. ولعل الأرجح هي النظرية التي ترى أن البحر كما هو الشأن في المعجم اللغوي وفي التراكيب تابع للسياق – بمعنى أن مقصدية الشاعر وهيأة مخاطبيه والأوضاع المحيطة بعملية التخاطب هي التي تفرض على الشاعر اختيار أداة وزنية معينة ومعجماً معيناً وتركيباً معيناً لأداء معنى يجمع بين مواصفات عديدة توصله الى هدفه، إن هذه النظرية السياقية ترفض تلك النظرية الجوهرانية التي تجعل البحر ثابتا من الثوابت يتحكم في متغيراته ، وتقر بتطور الشعر وتغيره خضوعا للصيرورة التاريخية. وتأريخ الشعر العربي يزكي هذه النظرية النسبية التاريخية، إذ يمكن أن يجزء البحر أو قد يكتفي بتفعيلة واحدة منه، أو قد تنتظم قصيدة واحدة ذات رسالة واحدة في أبحر متعددة. فإذا كان لا مناص من مراعاة دور البحر في المعنى فإنه ليس إلاّ دوراً من بين أدوار متعددة لعناصر المعجم والتركيب وكيفية إخراج النص. وهذه الأدوار تختلف باختلاف استراتيجية القراءة. فقد تكون مقصدية القارىء على طرفي نقيض مع مقصدية الشاعر أو الكاتب إذا كانت الاستراتيجية استراتيجية تنازلية، أو استراتيجية تشييدية، وقد تكون مقصدية القارىء مماشية لاستراتيجية الشاعر أو الكاتب إذا كانت

استراتيجية القراءة استراتيجية تصاعدية، وقد تأتي القراءة مزيجا من المقصدين إذا كانت استراتيجية القراءة استراتيجية تفاعلية.

وإن ما يهم إشكالنا الحاضر هو أن البحر يضمن توازياً شاملاً غير منظور باعتبار القصيدة الشعرية تخضع لتفعيلة منسجمة، كما أن للبحر بعض الدور في اختيار كلمات معجمية ذات أوزان صرفية خاصة مما يكون له تأثير في التوازنات الصوتية والتركيبية والدلالية.

جـ - توازي التناظر

نقصد به الشعر الذي يكتب بكيفية معينة في فضاء الصفحة، أي الشعر الذي يدعى بالشعر «الفضائي» أو الشعر «الكاليغرافي»؛ وهذا المفهوم «توازي التناظر» يمكن أن ينوع الى مفاهيم اخرى، ولكن شعر الشابي لا يمكن أن يدعى بالشعر الكاليغرافي على الإطلاق وإنما فيه بعض القصائد وظفت الفضاء بشكل معين؛ وهذه القصائد هي: «النجوى»، و «في الظلام» و «مأتم الحب»، و «الكآبة المجهولة» و «شكوى اليتيم»، و «أغنية الأحزان»، و «أغاني التائه» و «في سكون الليل»و« إلى البلبل» ويمكن أن نمثل لهذا المفهوم بقصيدة « الكآبة المجهولة» :

أنـا كـــئـــيـــب
أنـا غـــريـــب
1- كـــآبـتي خـــالفت نظائرها
غـــريبـــة في عـــوالـــم الحـــزن
2 - كـــآبتي فــــكرة مـــغـــردة
مـجـهـولـــة مـــن مـسـامع الزمـــن
1 - لكنني قـــد ســمـــعت رنتـــهـــا
بمهـجـتي في شـبـابي الثـمـــل
2 - سـمـعـتـهـا فـانصـرفت مكتـئـبـاً
أشـــدو بحـــزني كطائـــر الجـــبل
1 - ســمـعـتـهـا أنة يرجـعـــهـا
صـوت الليـالي ومـهـــجـة الأزل
2 - سـمـعـتـهـا صـرخة مـضـعـضـعـة
كـجـدول فـــي مـضـــايق السـبل

1 - سمعتها رنة يعانقها
شوق الى عالم يضعضعها
2 - ضعيفة مثل انّة صعدت
من مهجة هدها توجعها

1- كآبة الناس شعلة ومتى
مرت ليال خبت من الأمد
2 - أما اكتئابي فلوعة سكنت
روحي وتبقى إلى الأبد

أنا كئيب
أنا غريب

1 - وليس في عالم الكآبة من
يحمل معشار بعض ما أجد
2 - كآبتي مرة وإن صرخت
روحي فلا يسمعنها الجسد

1 - كآبتي ذات قسوة صهرت
مشاعري في جهنم الألم
2 - لم يسمع الدهر مثل قسوتها
في يقظة قط، لا، ولا حلم

1 - كآبتي شعلة مؤججة
تحت رماد الكون تستعر
2 - سيعلم الكون ما حقيقتها
ويطلع الفجر يوم تنفجر

1 - كآبة الناس شعلة ومتى
مرت ليال خبت مع الأمد
2 - أما اكتئابي فلوعة سكنت
روحي وتبقى بها الى الأبد.

لعل هذه القصيدة أحسن ما يمثل توظيف الشاعر للفضاء ليجعل منه مكوناً من مكونات الخطاب الشعري الى جانب الأحداث وعناصرها والمعجم والتركيب والدلالة. فالفضاء، إذن،

هو المكون الخامس وفي الحديث يتبين له أن توظيفه في الشعر على جانب كبير من الخطورة؛ فهو يوضح الخفي ويجسم المعنويات وهو ذو أبعاد جمالية وتقديسية؛ لهذا، فإن كل عبث به عبث برسالة القصيدة وتخريب لدلالاتها وإيحائها.

غياب أبعاد الأيقون من فكر ناشر الديوان جعله يطيح بكثير من أبعاد القصيدة، إذ ألصق المقطع الرابع بالمقطع الثالث مما أفسد عملية التناظر من المقاطع؛ وكذلك فإن تجزيء المقطع الواحد على صفحتين يفوت على القارىء الانتباه الى مغازي تشكل الكتابة وأبعادها.

قد كان في استطاعة الشاعر كتابة قصيدته بشكل عمودي مع تنويع في القوافي كما فعل في قصائد اخرى ولكنه أراد أن يوضح أكثر كآبته وغرابته بهذا الشكل الأيقوني.

فهذه الكآبة غريبة مجهولة أزلية مشوقة «الى قوة عليا».

وهذه الكآبة قاسية كامنة أبدية.

وهذا الشكل المرتب والمنظم تجسيم لها وإيضاح؛ فما هي؟ قد يدل الشكل على تراص الجنود، والجنود في اعتقاد الشاعر الرومانسي مظهر للغطرسة والاحتلال وسفك الدماء، إنها عامل من عوامل الكآبة. وقد يكون حاول تجسيد الموهبة الشعرية التي فطر عليها الشاعر الذي ينصت الى الطبيعة ويسمع أصواتها ويندغم معها فيصيبه ما يصيبه من آلام يحيل أحاسيسه الى أشعار مرتبة منظمة يغرد بها كطائر. ومهما اختلت التأويلات في هذه الكآبة الغريبة فإنها كآبة منظمة.

هذه بعض المفاهيم التي اقترحناها لوصف «طبيعة التوازي»، وقد كانت: التوازي المقطعي والتوازي العمودي والتوازي المزدوج والتوازي الأحادي وشبه التوازي من ظاهر وخفي، وتوازي التناظر؛ على أن هذه المفاهيم تعلقت بسطح التعبير اللغوي للخطاب الشعري فقط . ولذلك ها نحن أولاء نتقدم خطوة اخرى فنقترح مفاهيم تقارب البنية العميقة لأي خطاب مهما كان جنسه ونوعه ونمطه. والمفاهيم هي: توازي المطابقة وتوازي المماثلة وتوازي المشابهة وتوازي المكافأة وتوازي المواصلة. إن هذه المفاهيم تجعل من التوازي مكوناً لكل خطاب بعكس ما تذهب اليه كثير من النظريات باعتبار التوازي خاصة شعرية خالصة من دون أنواع الخطاب الأخرى؛ على أننا لا ننكر أن

تجليات التوازي في الخطاب الشعري أعلى درجة وأشد هيمنة، بل وأخص به دون سواه مثل الوزن في الشعر القديم أو التفعيلة بصفة عامة.

3 - خصائص التوازي:

سنضع هذه المفاهيم تحت مقولة عامة؛ هي: خصائص التوازي، ولإثبات شمولية التوازي فإننا سنستمد من المقترحات التي قدمها ما يدعى بـ «نحو الحالات» رغم ما يدور حول هذا النحو من تفريعات واقتراحات واختلافات وما يواجهه الباحث من صعوبات حينما يريد أن يجري مفاهيمه الأولية على اللغة الطبيعية. وقد اعترف «فلمور» واضعه بهذه الصعوبات؛ قال: «توضع آلاف المشاكل حينما يهم الباحثون بالدخول في تفاصيل نحو هذا النموذج»[6]

أ - الأدوار الدلالية والتوازي

وما دامت إشكاليتنا هي إثبات شمولية التوازي في النص الشعري، فإننا لن نعير كبير اهتمام لاختلاف النحاة وتتبع تفاصيله، وسنركز على ما شاع من مفاهيمه. وعليه، فإننا سنأتي بقائمة الحالات وبتحديداتها بحسب الترتيب المشهور. والحالات هي:

المنفذ : هو حالة ما كان حيا وقائما بالفعل.

المعاني : هو حالة ما كان حيا قام به الفعل، وخصوصاً الفعل النفسي والذهني الحالي.

الآلة : هي حالة قوة أو موضوع غير حيين يتسببان في عمله أو في حالته.

الموضوع : هو حالة العوامل التي أسند الفعل والأدوار إليها.

المصدر : هو حالة من يصدر منه الفعل.

الهدف : هو حالة تعبر عن النتيجة النهائية لعمل أو تغيير.

المكان : هو حالة تعيين مكان الحالة أو العمل أو توجههما فضائياً.

الزمان: هو حالة تعيين زمان الحالة أو العمل.

إلا أن هذه الحالات يقع التأليف بين بعضها في التراكيب اللغوية. فقد تؤلف علاقة حالية بين شكلين حالين مثل المنفذ والآلة، وخصوصاً حينما تكون للآلة قوة طبيعية وأضفيت عليها الحياة، وقد تؤلف بين المصدر والمنفذ؛ وقد يصير للمكان والزمان وظيفة اخرى تجعلهما شبيهين بـ «المعاني» مثل : الغرفة معتدلة الحرارة، والصيف معتدل الحرارة؛ فقد أمكن هنا في علاقة حالية واحدة شكلان حاليان: الغرفة من حيث هي مكان، والغرفة من حيث هي معان، والصيف من حيث هو زمان، والصيف في تركيب من حيث هو معان؛ كما أن تحديد العلائق الحالية يتحكم فيه حدس القارىء وتجربته الشخصية ومعرفته الخلفية، ولذلك قد يقع الاختلاف بين قارئين في تعيين علاقة حالية ما؛ ولعل مرد هذا الإشكال - في نظرنا - عاملان اثنان؛ أولهما أن هذا النحو لم يختزل الأشكال الحالية الى أقل ما يمكن من العلائق ليصادر عليها ويرجع اليها تعابير اللغة الطبيعية، وثانيهما أنه لم يعدد الأشكال الحالية كما فعل النحو القديم ليخص كل تعبير معين بوظيفة معينة، وإذا فعل هذا فإنه لم يصبح نحواً يبحث في الكليات اللغوية الإنسانية ليقترح في ضوء اكتشافها مبادئ توظف في مجال العمليات التعليمية والعملية.

أمام هذا الإشكال يمكن الالتجاء الى التراث العربي الإسلامي الإنساني وخصوصاً التراث النحوي وتراث علم الكلام؛ ولذلك فإننا نقترح للمساهمة في حل هذا الإشكال المفاهيم الكلامية لأنها أشمل وأعمق بالاعتماد على اشتقاقات اللغة العربية؛ والمفاهيم هي:

المحدِث، ونقصد به من أو ما يتسبب في إيجاد شيء أو خلقه وابتداعه أو تغييره سواء أكان قوة الاهية أو غيبية أو إنسانية أو طبيعية، وبهذا يشمل السبب والمصدر والهدف:

المنفعل نقصد به ما عانى الفعل.

المحدَث (بفتح الدال) ونعني به ما خلق أو ابتدع أو غير، وما وقع عنده وفيه الخلق أو الابتداع أو التغيير؛ وبهذا، فإن الصيغة اللغوية لـ «المحدث» هي اسم مفعول واسم ظرف مكان واسم ظرف زمان.

المحل والزمان:

هذه مفاهيم أربعة. ويمكن أن تختزل الى مفهومين أساسيين؛ هما المحدث (بكسر الدال) والمحدَث؛ كما يمكن منهما أن تولد مفاهيم اخرى متعددة مما يؤدي إلى عمليات فرز واسعة بين الأشكال الحالية مما يقربها من مقولات النحو التقليدي.

إن المحلل للخطاب الشعري إذا اقتصر على هذه الثنائية الكونية، فإنه لا يستطيع الكشف عن خصائص التوازي ودرجاته، ولذلك، فإنه مضطر لعملية سير ذهاباً وإياباً حتى يمكن أن يرصد الأشكال الحالية المتفقِ عليها بين المختصين محكماً حدسه ومعرفته لإسناد وظائف لها وللتأليف بين ما يمكن أن يؤلف بينها حتى يجمع بين الأشباه والنظائر ويتبين المختلفات والمتباينات ليستنتج خصوصية المقطوعة أو القصيدة المحللة ،ثم له بعد إنجاز هذه المهمة القيام بعملية اختزال عميق ترد القصيدة الى عامليها: المحدث والمحدَث.

ب – درجات التوازي

رقم البيت	المحدث	المنفعل	السبب	المحدث	المصدر	الهدف	الزمان	المكان
1	الخطاب <-->	الشاعر	بفأسي	على الجذوع	الشاعر	الشعب		
2	السيول <-->	الشاعر	* إذا سالت * السيول	القبور رمساً برمس	الشاعر	الشعب		
3	الرياح <--> كل	الشاعر	* بنحسي * الرياح	كل ما الزهور	الشاعر	الشعب		
4	الشتاء <-->	الشاعر	* بقرسي * الشتاء * الخريف	كل ما الزهور وغيرها	الشاعر الشاعر	الشعب الشعب	الخريف	
5	العواصف <--> الشاعر	الشاعر		ثورة نفسي	الشاعر	يا شعبي إليك		
6	الأعاصير <-->	الشاعر	إن شجت بنفسي	الشعب	الشاعر	للحياة		
7	الأعاصير <-->	الشاعر الشعب		الحياة				
8	الشعب <--> الشعب	الشعب	النور				في ليل دامس	
9		الشعب	إن طافت	الحقائق				
10	الشاعر		بخمرة نفسي	أكوابي			في صبا الحياة	

هذا مثال تطبيقي من قصيدة «النبي المجهول»، وهي قصيدة عمودية تسير على التقاليد الشعرية العربية الموروثة، ولكن الشابي قال قصيدة مغايرة لهذه السنن؛ لذلك يتعين علينا تقديم أمثلة تطبيقية حتى تكون الخلاصات التي نتوخى تقديمها للقارىء قائمة على أسس مكينة وواضحة يستطيع أن يوظفها في أبحاثه، وسنختار مقطعاً من قصيدة «الكآبة المجهولة»[8]؛ يقول:

1 - أنا كئيب.

2 - أنا غريب.

3 - كآبتي خالفت نظائرها.

4 - غريبة في عوالم الحزن.

5 - كآبتي فكرة مغردة.

6 - مجهولة من مسامع الزمن.

رقم السطر	المحدث	المحدَث	السبب	المحدث	المصدر	الهدف	الزمان	المكان
1		الشاعر						
2		الشاعر						
3		كآبتي		نظائرها				
4		كآبتي						في عوالم
5		كآبتي فكرة						
6		كآبتي	مسامع				الزمن	

ولننظر من مقطع آخر من قصيدة «شكوى اليتيم»[9]؛ يقول في أولها:

1 - على ساحل البحر، أنى يضج

صراخ الصباح ونور المسا

2 - تنهدت من مهجة أترعت

بدمع الشقاء وشوك الأسى

3 - فضاع التنهد في الضجة

4 - بما في ثناياه من لوعة

5 - فسرت وناديت: «يا أم هيا»

المكان	الزمان	الهدف	المصدر	المحدث	السبب	المحدث	المحدث	رقم السطر
* على ساحل البحر * إني	الصباح المساء					صراخ نور		1
					بدمع وشوك	الشاعر مهجة		2
في الضجة						التنهد		3
في ثناياه					بما لوعة			4
		الأم		الأم			الشاعر	5

فلننظر في الجداول السابقة ولنتمعن فيها لنستخلص بعض النتائج منها؛ وأهمها أنه:

* قد يقع توليف بين المحدث والمنفعل إذا كان المنفعل يشعر أن هناك قوة أعتى منه فيريد أن يستنجد بها لينجز بعض المهام؛ وغالباً ما يكون هذا التأليف بالتشبيه وبالاستعارة.

* يمكن أن يولف بين السبب والمنفذوالمنفعل، بل يكون السبب هو أصل الصيرورة.

* قد يحدث أن يولف بين الزمان والمنفذ.

* تبين لنا بعد هذا التحليل أنه من الممكن إضافة بعض الأشكال الحالية للقائمة السابقة، وخصوصاً الشكل الحالي «الكيفية».

* إنه يمكن رد هذه الأشكال الحالية الواصفة للبنية السطحية الى عاملين إثنين؛ هما: المنفذ والمحدث.

واستراتيجيتنا في التحليل اتبعت ما يلي:

* إذا اجتمعت جملتان حللنا كل جملة على حدة؛ وإذا كان عاملهما واحداً فقد اعتبرناهما جملة واحدة.

* أننا وازينا بناء على الاشكال الحالية، بين تراكيب تظهر متباينة مختلفة. فقد وازينا مثلاً بين الشرط والسبب...

* أننا راعينا الأبيات الشعرية التقليدية في التحليل أحياناً، واعتبرنا الأسطر أحياناً أخرى ليشمل التنظير الشعر التقليدي والشعر الحديث والشعر المعاصر.

* اختلفت درجة التوازي وإن اختلفت الأبيت والأسطر، وتبعاً لهذا الاختلاف فإننا سنصنّف درجات التوازي الى مايلي:

1 - **توازي المطابقة**، ونعني به ما تتماهى فيه بنية موازية مع بنية من الأمهات، أي ما تكونت من المحدث والمنفعل والسبب والمحدث والمصدر والهدف والزمان والمكان (وما يمكن أن يضاف من حالات اخرى مثل الهيأة)؛ ولكن توازي المطابقة ليس الا افتراضاً ذهنياً قد يتحقق بين بنيات قصائد مختلفة، ولا يتحقق في القصيدة الواحدة.

2 - **توازي المماثلة**، ونعني به وجود الحالات الأساسية مع المحافظة على التراتبية، بمعنى وجوب احتوائه على الحالات الأربع الأولى.

3 - **توازي المشابهة**، ونعطي للمشابهة معنى يقربها من معناها البلاغي، وهو الاشتراك في بعض الحالات الأساسية: الحالات الثلاث الأولى.

4 - **توازي المكافاة**، ونقصد به المساواة الكمية والكيفية للبنية الأعمق المحتوية على المحدث المنفعل.

5 - **توازي المواصلة**، وهو ما احتوى على حالة واحدة تضمن اتصال النص وتماسكه وتسلسله مهما كان دور الحالة (زمانية، أو آلية، أو محدثة...).

إن الاختلاف في درجة التوازي ينبىء باختلاف البنية التركيبية للأبيات؛ واعتماداً على معامل درجة التوازي يمكن تقديم الفرضية التالية؛ وهي :كثرة الدرجة تسعى الى تركيز الفكرة في ذهن المخاطب، وقلّتها تسعى الى المفاجأة والى التنويع. إن الشق الأول من الفرضية تصدقه معايير جمالية الإبداع والتلقي التقليديين، وشطرها الثاني تصححه مقاييس جمالية الإبداع والتلقي المعاصرين. إن الجمالية التقليدية دورية خطابية تناظرية وتناسبية، والجمالية المعاصرة تقابلية وانقطاعية..؛ على أن هذه الثنائية لا نتبناها إلا باعتبارها ثنائية إجرائية ليس غير، إذ هناك مراتب وسطى بين الطرفين، فقد تحتوي القصيدة الحديثة والمعاصرة على درجات التوازي جميعها. وبهذا الموقف المرن يجب تشخيص جمالية إبداع أبي القاسم الشابي.

3 - الشابي شاعر التوازي

يمكن القول: إن شعر الشابي هو شعر التوازي بامتياز بحيث لا تخطئه العين ولا تتصام عنه الأذن وإن كانت عين وأذن القارىء الهاوي. ما على القارىء إلا أن يفتح أية صفحة من ديوانه حتى يواجهه التوازي الذي يقدم نفسه بنفسه. وقد رصدناه سابقاً بناء على مقياسين اثنين يتحكّمان في قرض الشعر العربي القديم؛ والمقياسان هما: استقلالية البيت الشعري، وفضاؤه، وبدايته المتطابقة الكلمات أو المتشابهة، على أننا الآن نحاول أن نتقدم بالقارئ خطوة الى الأمام فنقدم بعض المبادىء لمقاربة طبيعة التوازي في الشعر الحديث والمعاصر. وهذه المقاربة تشترك مع المقاربة السابقة وتختلف معها في آن واحد، فهي تشترك معها من حيث إن بعض أشعار الشابي راعت الجمالية المتوارثة التي تقوم على وحدة البيت، وفضائه القائم على مصرعين، ولكن بعض أشعاره خالف التقليد وسلك مسلكاً آخر، ولذلك راعينا مقياسين آخرين لإبراز طبيعة التوازي؛ أولهما المقياس النحوي، وخصوصاً واو العطف، وثانيهما مقياس التضمين. وتوظيفاً لهذين المقياسين فإن ما دعوناه بالتوازي العمودي تحول الى تواز مقطعي.

توضيحاً لما قدمناه، فإننا نقدم أمثلة للتوازي القائم على المبدأين التقليديين ثم نقفّي على آثاره بالتوازي القائم على المبدأين الحديثين.

التوازي التقليدي:

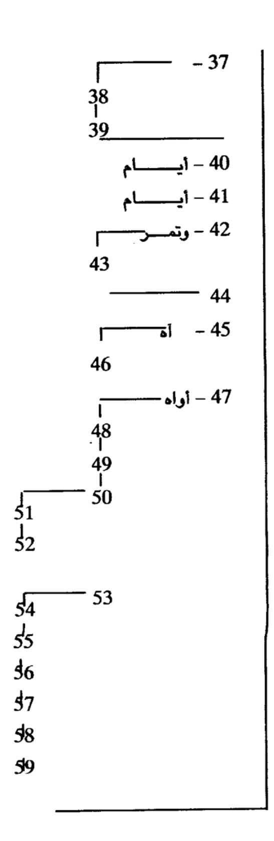
رقم القصيدة	اسم القصيـــــدة	عدد الأبيات	طبيعة البداية
13	غرفَةٌ مِنْ يَمٍ	13 – 11	تشابه الصيغ
17	الزنبقة الذاوية	5 – 1	تشابه الصيغ
		9 – 7	تطابق الوظيفة النحوية
18	يا شعر	5 – 1	تطابق كلمات البداية
		وغيرها	
35	مناجاة عصفور	29 – 26	تطابق كلمات البداية
41	نشيد الأسى	17 – 13	تشابه الصيغ
		37 – 33	تشابه الصيغ وتطابق الكلمات.
42	قلت للشعر	9 – 2	تطابق كلمات البداية
		19 – 16	تطابق كلمات البداية
		28 – 26	تطابق كلمات البداية
45	إلى قلبي التائه	6 – 1	تشابه الصـــيغ
		11 – 9	تطابق كلمات البداية
		22 – 19	تطابق كلمات البداية
46	أكثرت يا قلبي فماذا تروم	12 – 9	تشابه الصـــيغ
		17 – 15	تطابق كلمات البداية
47	يا موت	8 – 6	تطابق كلمات البداية
		16 – 11	تطابق كلمات البداية
		31 – 29	تطابق كلمات البداية

رقم القصيدة	اسم القصيــــدة	عدد الأبيات	طبيعة البداية
48	إلى الله	12 – 7	تطابق كلمات البداية
50	الأبد الصغير	6 – 1	تطابق كلمات البداية
		24 – 21	تطابق كلمات البداية
51	صفحة من كتاب الدموع	11 –9	تطابق كلمات البداية
52	الجمال المنشود	5 – 2	تطابق كلمات البداية
		8 – 3	تشابه الصـــيغ
		16 – 14	تشابه الصـــيغ
53	الأشواق التائهة	4 – 1	تطابق بداية الكلمات
		20 – 18	تشابه الصـــيغ
		24 – 22	تطابق بداية الكلمات
57	أحلام شاعر	6 – 4	تشابه الصـــيغ
63	صلوات في هيكل الحب	5 – 3	تطابق بداية الكلمات
		31	تطابق بداية الكلمات
		44 – 42	تطابق بداية الكلمات
		62 – 56	تطابق بداية الكلمات
67	قلب الأم	49 – 46	تشابه الصيغ
		53 – 51	تشابه الصيغ
		64 – 57	تشابه الصيغ
68	حديث المقبرة	7 – 1	تشابه الصيغ
		10 – 8	تشابه الصيغ
		15 – 11	تشابه الصيغ
69	في ظلال وادي الموت	3– 1	تطابق بداية الكلمات
		16 – 13	تطابق بداية الكلمات
70	الساحرة	15 – 11	تشابه الصيغ
		19 – 17	تشابه الصيغ

التوازي في المنظور الحديث

نكتفي بهذه الأمثلة لإيضاح طبيعة التوازي في مفهوم الشعر في الثقافة العربية القديمة، وعلينا الآن أن نأتي بمثالين لإيضاح طبيعة التوازي في المنظور الحديث، وكلاهما من قصيدة: «الجنة الضائعة»[9].

7 - أيام ——
8
1
9
10 - أيام ——
11
12
13
14
15 - نبنـــي
16 - ——
17 - ——
18 - ——
19 - ——
20 - ——
21 - ——
22 - ——
23 -
24 - ——
25 -
26 -
27 -
28 -
29 - ——
30 - ——
31 -
32 -
33 -
34 -
35 -
36 - ——


37 -
38
39
40 – أيـــام
41 – أيـــام
42 – وتمـــر
43
44
45 – آه
46
47 – أواه
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59

خلاصة التوازي

يظهر مما سبق أننا عرفنا التوازي باعتماد على ما ورد في التراث البلاغي وعلى ما ورد في المعاجم اللغوية والبلاغية والأدبية غير العربية. وقد ركزت تلك التعريفات جميعها على خاصة التشابه بين المتوازين في الشكل، وعلى خاصة التسلسل في الزمن، وعلى خاصة الترادف في المعنى، أو التضاد فيه أو التوليف بين الترادف والتضاد. وأهم دراسات التوازي في غير العربية اقتصرت على دراسته في الشعر، ودون ذلك أهمية دراسته في النثر، وكذلك الشأن فيما فعلته البلاغة العربية؛ على أن هذه الدراسات جميعها لم تضع مفاهيم إجرائية كافية تستطيع أن تصف خاصة التوازي من حيث طبيعته ومن حيث درجاته في نصوص شعرية كاملة، وإنما اقتصرت على بيت أو بيتين أو آية أو آيتين.

وقد غامرنا نحن باقتراح مفاهيم وصفية ضرورية وكافية – فيما نرى – كفيلة بوصف خاصة التوازي. هكذا انطلق وصفنا من الأعم الى العام فإلى الخاص فإلى ما دونه خصوصية؛ أي من التوازي المقطعي الطباعي إلى شبه التوازي الخفي وإلى ما بينهما بناء على معايير لغوية ومفاهيم وسيطة. ولم يقتصر تشريحنا على طبيعة التوازي وإنما تعداها الى تفكيكه لتبيان خصائصه ودرجاتها. وتحقيقاً لهذه المهمة انطلقنا من مقترحات «نحو الحالات» لنترجمها الى بعض مفاهيم علم الكلام الإسلامي حتى يتسنى لنا اختزال المقولات النحوية التقليدية المتعددة إلى أشكال حالية فإلى علائق حالية قليلة مما يسهل عملية إثبات التوازي بين تعبيرات النص السطحية المختلفة. وقد أبانت هذه المقاربة عن شمولية التوازي بين البنيات التعبيرية المتوالية في النص جميعه ولكن درجاته تختلف تبعاً لضرورة آليات نمو النص وتناسله المحكومة بسيرورة الجذب والإبعاد والاشتباه والاختلاف.

وتسلحاً بهذه المفاهيم الإجرائية نظرنا في شعر الشابي، وهو شعر تواز بامتياز وإن نظر إليه وحلل في ضوء مبادىء الشعر التقليدي وما تحتمه من تضييق لمجال التوازي المقطعي الشامل. وبرهنة على شمولية التوازي السطحي في شعر الشابي وظفنا مبادىء الشعر الحديث فتبين أن المقاطع المتوازية استطالت وتولدت ضمنها توازيات فرعية.

ولعل الشابي كان يقصد من وراء توظيفه هذا «التوازي المقصود» ما نبه اليه بعض الباحثين ومن بينهم «روبرت دوبوكراند وفولف كنكدريسلر»؛ يقول المؤلفان: «وأمثلتنا يجب أن تشير الى هذه الأنواع من المحفزات التي تستدعي تكرار الكلمة، والتكرار الجزئي لها، والتوازي، وإعادة الصياغة. وبصفة عامة، فإن هذه التقنية تستعمل للإلحاح على العلائق بين

عناصر المضمون أو ترتيبها في النص. وغالباً ما تكون هذه العناصر متعادلة (لكن المقابلة يمكن أن يشدد عليها أيضاً). ويلزم أن تلك التقنيات تستعمل قبل كل شيء في أوضاع حيث استقرار المضمون ودقته لهما نتائج عملية مهمة كما هو الشأن في تطبيق النصوص القانونية في الحياة الواقعية. وليس من باب المفاجأة أن منتجي النصوص يسعون جاهدين لجعل النصوص حاسمة متى توقعوا أن مجموعة من المتلقين قد ترفض نقطاً تفصيلية».(10)

غير أن معترضاً يمكن أن يقول: إن المؤلفين ينظران للسانيات الخطاب مهما كان نوع الخطاب. وقد استشهدا بنص نثري للبرهنة على الخصائص المذكورة. فكيف الحال وأنتم تواجهون الشعر؟ والجواب: أن الشعر يستعمل تلك التقنيات وزيادة لأن التكرار والكثافة والمسعى الجمالي من خصائص الشعر؛ على أن الشعر ليس من الضروري أن يقدم معنى مضبوطاً أو أن يطبق مضمونه في الحياة العملية، ولكن من شأنه أن يقنع ويمتع. وهذا ما كان يسعى اليه الشابي الذي كان يحس إحساساً قوياً بحمله الأمانة، أمانة تبليغ الرسالة لشعبه ولأمته، وهذا ما تعكسه كثير من قصائده مثل «النبي المجهول»، و «الصيحة» و «نظرة في الحياة»، و «نشيد الأسى» (...) و «إرادة الحياة» وغيرها.

وقد تبين مما قدمناه من تحليل أن التوازي ليس خاصة اختيارية وحسب ولكنه خاصة اضطرارية يكره عليها المعبر باللغة الطبيعية إكراهاً. فهناك كلمات يدعو بعضها بعضاً بالمشابهة وبالمقابلة، كما أن النص يتناسل أحياناً وينمو حسب مبدأ «التنظيم الذاتي». ومن ينظر في أنواع التوازي التي قدمناها يتبين له أن النص ينموبكيفية متوازية وإذا وقع نقص ما فإنه يعوض؛ على أن هناك بعض البنيات لها حيوية أكثر فتنمو بكيفية «منظمة بنسق من العلائق الداخلية الملبية لقوانين صورية ولكليات «وهناك بنيات اخرى تكتفي بوظيفتها في حد ذاتها. إذن هناك حركة واستقرار والتفاعل بين الحركة والاستقرار يؤدي الى توازن النص وترابطه وتماسكه.

يستنتج مما سبق أن التوازي خاصة جوهرية في الخطاب الطبيعي بصفة عامة، ولكنه خاصة جوهرية وتنظيمية في الخطاب الشعري. لهذا آثرنا ما كتب فيه قديماً وحديثاً وخالفنا التناول المعروف في نظريات «لسانيات الخطاب»، وفي نظريات «تماسك النص»، تلك النظريات التي لا تشير إلا عابرة الى خاصة التوازي مدمجة إياها ضمن خصائص اخرى. وقد يكون مسوغ تلك النظريات أنها تنظر الى الخطاب والنص بصفة عامة ولا تنظر الى الخطاب الشعري خاصة.

لذلك بدأنا بالخصائص المميزة للخطاب الشعري أو على الأقل الخصائص المهيمنة فيه؛ ومن بين هذه الخصائص خاصة التوازي. وقد سرنا في تشخيصها حسب منهاجية مرتضاة من قبل المنهاجية الظاهراتية التي ترى «الصعود من الظاهرة الى قيود الديناميـة التوليدية»[11]، و «من الفحص المرئي بالعين لتوليد شكل للعملية، ومن الدراسة المحلية أو الشاملة لتفرداته الى الاجتهاد في الصعود الى الدينامية التي تولده».[12] وقد كان تحليلنا يسير في هذا الاتجاه راصداً خاصة التوازي من حيث الطبيعة والدرجة. بادئاً بالأظهر فما دونه ظهوراً؛ على أن زوايا معتمة ما زالت غير مضاءة في خصائص الخطاب الشعري للشابي. وسنكل إضاءتها لمفاهيم جديدة.

طبيعة التوازي	حالات التوازي								خصائص التوازي
المقطعي	المحدث	المنفعل	السبب	المحدث	المصدر	الهدف	الزمان	المكان	المطابقة
العمودي	المحدث	المنفعل	السبب	المحدث					المماثلة
المزدوج	المحدث	المنفعل	السبب						المشابهة
الأحادي	المحدث	المنفعل							المكافئة
شبه التوازي	؟	؟	؟	؟	؟	؟	؟	؟	المواصلة

ملاحظة : تشير علامة الاستفهام إلى وجود حالة من الحالات الثمانية لوصل أجزاء الخطاب

II- مقولة التماسك

تمهيد

تناولنا التوازي وفصلنا في وضع مفاهيم له تناولته أفقياً وعمودياً جعلته يشمل بعض الظواهر اللغوية التي يتناولها لسانيو الخطاب وترابط النص مثل التكرار الكلي والتكرار الجزئي وإعادة الصياغة. ولكن مع ذلك انفلتت بعض الأدوات اللغوية والتعابير اللغوية وتحليل الكلمات الى مقومات لإثبات العلائق غير الظاهرة فيما بينها مما يؤدي الى أنسجام النص مع البنيات المعرفية المختزنة في الذاكرة والكشف عن بعض الأوليات اللغوية والكونيات الانثروبولوجية التي تنعكس في اللغة الطبيعية. لذلك كان لابد من اقتراح مقولة عامة وتجزيئها الى مفاهيم خاصة؛ والمقولة العامة هي التماسك، وأما المفاهيم الخاصة فهي التنضيد والاتساق والتشاكل والترادف. وهدف هذه المفاهيم هو النظر في ضوئها الى مستويات الخطاب المختلفة من حروف وأدوات ومعجم وتركيب ومعنى.

1 - التنضيد

نعني بالتنضيد ربط كلمة الى كلمة وجملة الى جملة وكلمة الى جملة وجملة الى كلمة، وما يقول بالربط هو حروف المعاني وبعض الأدوات التي اختلف في حرفيتها واسميتها وبعض الأدوات الإسمية. وقد جمعنا بين ما اتفق على حرفيته وما اختلف فيه وما اتفق على تسميته باعتبار مقياس التنضيد المؤدي الى الانتقال من معنى إلى معنى وحصول تراكم مضموني. ولا يهمنا نحن في هذه الدراسة التعرض الى الحروف المعنوية والى الأدوات الرابطة فلذلك مجاله هو الكتب النحوية واللغوية التي يفترض أن القارىء على علم بها.

لقد دأب الباحثون الأجانب على إدماج هذا المفهوم ضمن مفهوم شامل هو «ترابط النص»[13] «Cohesion»، ولكننا خالفناهم فاقترحنا المفهوم لنصف به تلك الوحدات اللغوية التي نعتقد أن لها وضعاً خاصاً؛ ولنعط بعض الأمثلة لتوضيح هذا المفهوم من قصيدة «النبي المجهول».

أسماء الأدوات / رقم البيت	أدوات النداء	أدوات التمني	أدوات السببية	أدوات التشبيه	أدوات الشرط	أدوات الجر	أدوات العطف	أدوات الوصل	الإضافة	أدوات الاستثناء	أدوات التعليل	أدوات السؤال والجواب
1	أيها	ليت	ف			على ب						
2		ليت		ك	إذا	ب						
3		ليت	ف	ك		ب		مـا				
4		ليت		ك		ب		مـا				
5	يـا	ليت	ف			لي. إليك						
6		ليت	ف		إن	لي – ل – ب						
7		ليت				لي – ب	لكـن					
8						فـي	و					
9					إن							
10						ف – ب	و			صباح الحياة		

من خلال هذا الجدول يتبين أن المقولات المقترحة ليست جامعة لكل المقولات التي تربط بين أجزاء الكلام، لذلك يمكن لأي باحث أن يضيف مقولات اخرى أو أن يدمج بعضها في بعض كما يمكن أن يصنف بحسب المقولات اللغوية لا بحسب المقولات النحوية. وقد حرصنا نحن أن نجمع بين المقولات المعنوية والنحوية في التسمية؛ هكذا، فإن مقولة «الشرط» يمكن أن تشمل كل شرط سواء أكان جازماً أم غير جازم، ومقولة «التمني» كل تمن سواء أكان «بليت» أم بغيرها.

إن ما يجب أن يراعى في هذا التصنيف في مجال تحليل الخطاب هو الربط؛ ولذلك أدخل الحرف الذي هو رابطة حقيقية لأنه يربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل، والحروف العاملة التي تعلق كلاماً بكلام، والأدوات الاسمية التي تشد كلاماً الى كلام، إن هذه الغاية هي المتوخاة من اقتراحنا هذا، لذلك وضعنا مقولات يمكن أن تحتوي كل منها على أجناس وأنواع وأصناف؛ وهي غاية تقتصر في الدرجة الأولى على ما خفي من الروابط داخل الجملة وبين الجمل ولم تهتم بالروابط القاهرة مثل ارتباط الفاعل بفعله والخبر بمبتدئه وما يلحق المبتدأ والخبر من نواسخ.

2 - التنسيق

على أن هناك منضدات اخرى اخفى يمكن أن ندعوها بالمنسقات لأنها قد تكون مجاورة للمربوطين وقد تكون بعيدة منهما؛ ويمكن أن نجمعها تحت مقولة واحدة.

أ- المحيلات

وأنواعها: الإشارة والضمير و «أل»، وتكون نصية وخارج نصية.

	الإشـــارة			الضميـــر			ال التعــريف		
	خارج النص	داخل النص		خارج النص	داخل النص		خارج النص	داخل النص	
		قبـلية	بعدية		قبـلية	بعدية		قبـلية	بعدية
1								ال (شعب) ال (جزوع)	
2								ال (السيول) ال (القبور)	
7					هــو				
8					هــي				
10					هــا				
11					هــا				
21	هنــاك								
42	هنــاك								
56		هكــذا							
57						يا لـ (ها)			
58						يا لـ (ها)			
59						يا لـ (ها)			

ولنتقدم خطوة اخرى لننظر في الأفعال وزمانها وجهتها لأنها تنسق بين أحداث وأوضاع النص في العالم.

ب - جهات الأفعال:

الأبيـات	الاستحالـة	الاحتمـال	الإمكـان	الواقــع
1	ليتني كنت	أهــوي	(الإمكان)	
2	ليتني كنت		إذا سالت	تهــد
3	ليتني كنت	أطــوي	(الإمكان)	يخنــق
4	ليتني كنت	أغشــي	(الإمكان)	أذبــل

يمكن أن نستخلص من هذه البنية ما يلي:

* أنها تتدرج من الاستحالة الى الواقع؛ فما يتعلق بالشاعر فهو بين الاستحالة والاحتمال، وما يتعلق بالريح فهو بين الإمكان والواقع، ولكن الشاعر يرغب في أن يتماهى مع القوى الطبيعية التي تنجز افعالاً لا يستطيع الإنسان العادي أن يقوم بها.

* أن الأبيات الواقعة ما بين (1 - 6) تكن بنية ذات جهات كاملة؛ وهي الاستحالة والاحتمال والإمكان والواقع. هذه البنية يمكن أن نعتبرها نموذجية لنرجع اليها باقي بنيات النص ونقيسها عليها.

الأبيـات	الاستحالـة	الاحتمـال	الإمكـان	الواقــع
7	ليت لي			يقضــي
8				تكره النور تقضي الدهور
9			إن طافت	لا تدرك الحقائق
				ضمخت أكوابي أترعتهــا

هكذا، وابتداء من البيت(8) تتجه جهة النص نحو الواقع، أو الإمكان والواقع؛ وجهة الواقع هذه إما صيغت في أفعال دلت على الانتهاء أو في أفعال ماضية ومضارعة تؤشر على الاستمرار. بيد أن البيت السابع لا يجد فيه القارىء ترابطاً بين الجهات، إذ من الاستحالة الى الواقع؛ وهذه العملية الحذفية هي ما يدعى بالايجاز، إذ تحذف بعض العناصر ولا ينبه على حذفها أو ينبه عليها بنقط الاكتفاء وبغيرها من المنبهات؛ ولكن العمليات الإجرائية التحليلية تملأ ما لم ينبه عليه كما هو الشأن في الأبيات (1 ، 3 ، 4) لأن التضمن يقتضي ذلك، إذ لا يعتبر الفعل واقعاً الا بعد أن يكون ممكناً. وأما نقط الاكتفاء في البيت(7) فقد دلت بوضوح على انقطاع بين في سطح النص. والشعر أي شعر هو إطناب وإيجاز في آن واحد، إطناب لتردد بنيات متشابهة لبنية نموذجية، وفي هذه المشابهة نفسها إيجاز لأنها لا تتطابق مع البنية النموذجية؛ وهذا ما لاحظناه في درجات التوازي كما يمكن أن يلاحظ في بنية الجهة إذا دُرِّجَتْ.

جـ - التنسيق بالمعجم

لاحظنا في البيت (7) أن من بين الآليات التي يمكن أن يملأ بها فراغ سطح النص تقنية التوازي؛ وإذا ما تذكرنا أن التوازي إعادة البنية نفسها مع ملء كل بنية بعناصر جديدة أحياناً كثيرة وبإعادة العناصر نفسها أحياناً قليلة فإنه يجب فرز تلك العناصر وتصنيفها حسب مقولات يراعى فيها نوع العلاقة. وهذه المقولات هي التكرار والاشتقاق والترادف والتضاد والعام والخاص والكناية والمجاز المرسل؛ على أن فرز هذه المقولات بكل دقة لإدخال كل عنصر تحت مقولة عملية شديدة الصعوبة وخصوصاً في الخطاب الشعري. فلو كان التعامل مع كلمات معجمية منعزلة لهان الأمر في التصنيف، ولو كان الخطاب غير شعري لكان الأمر أقل صعوبة.

على أن الصعوبة تتجلى أكثر في مقولات العموم والخصوص والكناية والمجاز المرسل؛ إن التصنيف بحسب العموم والخصوص يمكن القيام به في الظواهر الطبيعية وفي الكلمات المعجمية المنعزلة... ولكنه لا يمكن إنجازه في الشعر إلا بصعوبة. هكذا يمكن اعتبار: «القبور: رمساً برمس» علاقة خصوص بعموم، ولكن يمكن اعتبارها علاقة ترادف أيضاً. كما يستطيع الباحث أن يستخلص علاقة خصوص بعموم من البيت (1) الى منتصف البيت (7)، ولكن على أساس التشبيه. وأما الكناية والمجاز المرسل فبينهما تداخلات رغم ما بذلته البلاغة

العربية من مجهود في عملية الفرز والتصنيف. ولهذا فإن كثيراً من التعابير في الأبيات المحللة يمكن أن تعتبر كناية أو مجازاً مرسلاً. وهذا التداخل هو الذي أدى بكثير من البلاغيين الأجانب المحدثين أن يدمجوا المقولتين في مقولة واحدة؛ وهي المؤشر.

فلنأخذ، إذن، في حسباننا هذه الاعتبارات ولنبدأ في تصنيف العناصر تحت مقولاتها.

*** تكرار الكلمة**

1) الشعب. 5) يا شعبي، كـ (الشعب)، 10) أكوابي، ها (أكوابي).
2) رمساً برمس.
6) قوة الأعاصير. 7) قوة الأعاصير.

*** جذر الكلمة**

2) السيول، سالت 7) حي، الحياة.

***الترادف**

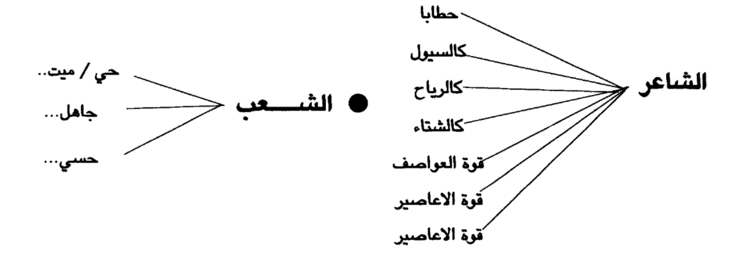
7) أنت، الشعب. 8) أنت، الشعب. 9) أنت، الشعب.
(ها)، الأكواب.

***التضاد**

6) الضجيج / النبس؛ 7) حي / ميت.

* العموم والخصوص
2) القبور > / رَمْساً برمس؛ 9) أترع > ضمخ.

وأما على مستوى المقاطع فهو:



* **الكناية**

1) الفأس ← الجذوع؛ 2) السيول ← هد القبور؛
3) الرياح ← الطي؛ 4) الخريف ← القرس؛
5) العواصف ← الثورة.

* **المجاز المرسل**

1) الخطاب ← الجذوع.

د - خلاصة

يتضح مما سبق أن ما يربط بين عناصر النص يمكن أن ينظر إليه حسب مقولة كبرى؛ ألا وهي التلاحم المعجمي النحوي. وهذه المقولة الكبرى تتفرع الى جنسين أعليين هما: الترابط النحوي والترابط المعجمي.

1- الترابط النحوي

لقد دأبت نظريات ترابط النص التي تكتب بالإنجليزية على أن تتناول تحت الترابط النحوي كثيراً من الظواهر اللغوية. بيد أننا فصلنا فجعلنا ما يكوّن ربطاً مباشراً تحت مفهوم «التنضيد»، وأدخلنا ضمنه كثيراً من المقولات النحوية، مثل أدوات النداء والتمني والاستفهام وجوابه والتعليق والتعليل (....) والوصل، ووضعنا تحت مفهوم «التنسيق» ما دعوناه بالمحيلات؛ وهي «الاشارة» و «الضمير» و «أل التعريف»؛ ومعيار فصلها عن الأدوات السابقة كون إحالاتها مزدوجة: إحالة إلى خارج النص أحياناً، وإحالة إلى داخل النص أحياناً؛ كما وضعنا تحته جهات الأفعال لأن جهات الأفعال تنضد وتنسق بين أحداث النص وأوضاعه لا بين مفرداته وجمله.

2 - الترابط المعجمي

وأما الترابط المعجمي فقد صنفت فيه أنواع العلائق التي تكون بين مفردات المعجم؛ وهي علاقات التكرار والاشتقاق والترادف والتداخل والكناية والمجاز المرسل؛ على أنه تبين لنا أن تصنيف المعجم الى مقولات يمكن أن يكون سهلاً في المفردات بغير تركيب ولكنه صعب حين التركيب، وخصوصاً إذا كان تركيب شعر.

الترابط، إذن، أنواع: ربط مباشر داخل النص، وربط داخل النص وخارجه، وربط بين الأحداث والأوضاع في عالم النص، وهي موازية لأحداث وأوضاع خارج النص.

٣ – التشاكل

على أن تلك الأنواع من الترابط تقف عند الحدود المذكورة ولا تعدوها الى تحليل كل كلمة على حدة لاستخلاص تشاكلات معنوية مؤسسة على ثوابت لغوية وأنتروبولوجية؛ وهذه المهام هي ما يقول به مفهوم التشاكل[14]

يقوم هذا التحليل على تحديد المفاهيم كتضام لمقومات أو خصائص؛ وقد وظف هذا التحليل في الأنثروبولوجيا وفي اللسانيات وفي علم النفس للحصول على معلومات حول الخصائص العميقة لحقل مفهومي معين في استعمال لغوي، ولإثبات الإختلاف والتماثل بين الثقافات،

وللبحث عن البنيات المعرفية الكامنة خلف الأنساق المعجمية لمجتمع ما، ولإثبات انسجام رسالة النص[15]

إن الهدف اللساني هو الذي يهمنا في هذه الفقرة، وهو الذي توخته المدرسة السيميائية الفرنسية الباريسيةمنذ الستينات إلى الآن. وقد أفاضت هذه المدرسة في تحديد طبيعته وحصر وظائفه وضبط آليات اشتغاله؛ فقد فرقت بين ما تسميه المقوم الذاتي المحايث الذي يحتوي على مفهوم معين وبين المقوم السياقي الذي يضاف الى المقوم الذاتي بفعل آلية التسلسل القسري وآلية التراكم الاختياري؛ والتوارد الإضطراري للوحدات المعجمية ينتج عنه المحور الأفقي للخطاب مما يؤدي الى مسار تصويري، ويقصد بالتصدير كل علاقة تدرك بإحدى الحواس الخمس وتكون منتمية الى العالم الخارجي، كما ينتج عن التوارد الاضطراري والاختياري، في آن واحد، موضوعات متسببة من خطاب؛ هذه الموضوعات تكون مفاهيم مجردة خالصة مثل / المحبة / أو الكراهية / ....

فلنمثل لما يصنع مسار التصوير ولنبّين كيفية تركزه في موضوعة مجردة

/ حطاباً، / الجذوع / ، / الفأس / ، / السيول / ، / القبور / ، / الرياح / ، / الزهور / ...

/ أهدي / ، / تهد / ، / أطوي / ، / يخنق / ... هذه المفردات شيدت مساراً تصويرياً.

ويمكن أن نقترح موضوعة لها؛ هي / الغضب / أو / الثورة / ...

بناء على تحليل المفردات إلى مقومات محايثة وإضافة مقومات سياقية وتركيز ما حلل في مقولات موضوعاتية ومعيارية سنحلل الأبيات العشرة الأولى من قصيدة «النبي المجهول»، وستعترضنا صعوبات لأن هذا التحليل أنجز في البداية على الحقول الدلالية المتقاربة المعنى المشتركة في بعض المقومات؛ منها كيفية الانتقال من تحليل

المفردة الى مقوماتها في إطار نظرة جوهرانية الى نظرة علاقية تركيبية تمتزج فيها الأفعال والأدوات والمفردات المليئة؛ وكيفية العمل إذا لم تكن المقومات الجامعة ظاهرة مدركة. سنتغلب على هذه الصعوبات وغيرها بالبحث عن المقوم الجنسي الجامع باعتماد على المعرفة الموسوعية. وقد تفسح لنا هذه المعرفة بتشييد مقومات سياقية كفيلة بالتأليف بين قلوب المفردات المتنافرة مما يجعلنا نتجاوز معناها المعجمي الى إيحاءاتها المختزنة في موسوعتنا فنسحب منها ما نصرفه لقضاء تحليلنا.

1 – تشاكل: الاجتثاث / الإنبات.

حطاب: من يحتطب ويبيع الحطب؛ والحطب ما تشب فيه النار للاصطلاء وغيره.

أهوي: أضرب وألقي.

الجذوع: جذوع النخلة وسيقانها، والجذوع هي التي تنبت فيها الأوراق والأزهار والأثمار.

الفأس: آلة من آلات الحديد يقطع بها ويحفر.

2 – تشاكل: الإماتة / الإحياء.

السيول: السيل الماء الكثير السائل، وهو يجرف ما يقف أمامه.

تهد: الهد: الهدم الشديد والكسر.

القبور: القبر: مدفن الإنسان.

الرمس: القبر.

3 – تشاكل: العنف / اللطف.

الرياح: نسيم الهواء، والريح العاتية تعصف بكل ما يقف أمامها.

أطوي: الطي ضد النشر؛ والطي يستعمل في سياق التعبير عن يوم القيامة، والكارثة.

يخنق: الخنق: عصر الحلق إلى الممات.

النحس: الريح ذات الغبار، الجهد والضر، وخلاف السعد.

الزهور: النور، وخنقه عصره.

4 – تشاكل: الإبادة / البعث.

الشتاء: مطر الشتاء، والمطر قد يكون – أحياناً – ضاراً غير نافع.

أغشي: أغطي، والتغشية: التغطية، والغشاء: الغطاء.

أذبل: أذوى، وجفف.

الخريف: ثلاثة أشهر بين الصيف والشتاء؛ وهو ذو دلالة قرحية.

القرس: أبرد الصقيع وأكثره.

5 – تشاكل: الثورة / الهدوء

قوة: الطاقة.

العواصف: الريح الشديدة.

ألقي: ألقى به طرحه.

ثورة: هيجان، ووثوب، الثورة: الهيج.

نفسي: «نفس ثائرة».

6 – 7 – تشاكل: المناجاة / الصمت.

قوة: الطاقة.

الأعاصير: إهاجة الريح للتراب ورفعه.

ضج: الضجيج: الصياح.

أدعو: الدعاء: المناداة والصياح.

الحياة: الحياة نقيض الموت.

نبس: النبس: أقل الكلام.

الرمس: القبر.

الحياة: ضد الموت.

على أنه يمكن اختزال هذه التشاكلات المتعددة المتداخلة الى تشاكلين رئيسيين؛ أحدهما يمكن أن ندعوه تشاكل العداء، وثانيهما تشاكل الهيام؛ فالتشاكل الأول تكثيف للتشاكلات الفرعية: الاجتثاث والإماتة والعنف والإبادة والثورة؛ والتشاكل الثاني بنيت له تشاكلات فرعية هي الإنبات والإحياء واللطف والبعث والهدوء. وهكذا، فإن الشاعر يسعى الى إزالة كل مسببات الظلمات ونشر كل مسببات النور؛ فالشاعر يعتبر نفسه ضمير الأمة ونبيها لأنه يدرك ما لا يدركه الناس لأنه في مذهب الحياة نبي؛ ولكن الشاعر لا ينال كل ما يتمناه. إن الطبيعة تستطيع الفعل على الحقيقة أوْ لها الإمكان لتفعل، فعبر عن الإمكان ذلك بـ «إذا سالت»... «إن ضجت»، وأما هو فيتمنى المستحيل إذ لا يستطيع إنجاز ما تستطيعه الطبيعة. وقد عبر عنه عجزه بـ «تمنيات».

بيد أنه أدمج نفسه في الطبيعة بعد أن أدمج نفسه بالإنسان الفاعل. وتوضيحاً لهذا يجب إبراز تشاكلين اثنين آخرين؛ أولهما تشاكل: الإنسان / الإنسان؛ وثانيهما تشاكل: الإنسان الطبيعة.

*** تشاكل الإنسان / الإنسان.**

الشاعر ليس بحطّاب والشاعر حطّاب، فمن حيث إنه «ليس حطاباً» لأن الحطاب يجمع الحطب معتمداً على أدوات الحطابة مثل الفأس والمنجل والقادوم وغيرها فيعملها في الجذوع ويسقطها، وخصوصاً إذا تهالكت وتسوست وصارت لا تفيد العباد والبلاد. ولأن الشاعر لا فأس لهُ ولا قدرة له على اجتثات أصل الشجرة وفرعها فليس له إلا أن يتمنى أن يكون مثل الحطاب الحقيقي. ومع ذلك، فإن تقبلنا للتركيب اللغوي «كنت حطاباً» يضطرنا للبحث عن المماثلات والمشابهات بين الشاعر والحطاب؛ إن الشاعر حاطب كلمات، وأدوات حطبه لسان كالفأس، وصياغة كلامية مؤذية كعملية الإهواء، والإهواء على ظلمات العصور البائدة وظلم الاستعمار وغباوة «المجتمع المدني» مثل إهواء الحطاب على الجذوع والأصول

*** تشاكل الإنسان / الطبيعة**

وأما تشاكل الإنسان / الطبيعة فيتجلى في التشبيهات التالية:

*** الشاعر كالسيول.**

*** الشاعر كالرياح.**

*** الشاعر كالشتاء.**

*** الشاعر كالعواصف.**

*** الشاعر كالأعاصير.**

إن الشاعر سيول عرمة يهد الأمجاد ويلطخ المجد ويجرف كل ما يقف أمامه، وإنه ريح صرصر عاتية مسخرة دائمة فيصرع الإنسان والأحساب، وإنه شتاء قارس ضار غير نافع يهلك الحرث والنسل، وإنه عواصف تذرو ريحها كل ما يقف أمامها، وإنه أعاصير تقلع الشجر والحجر وتصك الأسماع وتعمي الأبصار.

هكذا حال الشاعر الثائر الغاضب ولكن هذه الحالة تخفي الشاعر الشبيه بالنبي الذي لا يريد إلا الإصلاح بأمته ويقومه. فهو حطاب يزيل الأصول الفاسدة ليغرس

مكانها أصولاً طيبة، وهو رياح تزجي سحاباً يحمل غيثاً نافعاً فيحيي الأرض بعد مماتها ويفتح الزهور بعد ذبولها، وهو شتاء مهما كان قارساً، يحيل الأرض روضاً مريعاً، وإنه عواصف تنبه الغافلين الى ما فيه صلاحهم وفلاحهم، وأنه نسيم عليل يعقب الأعاصير ليناجي أغصان الشجر وليهمس الى الأزهار فتدب فيها الحياة والنضارة بعد الجفاف والدكنة.

وقد تولدت هذه التشبيهات جميعها عن تشبيه مولد هو: الشعب أرض

الأرض تغرس فيها الأشجار النافعة وإذا شاخت تزبر أو تجتث لتغرس أشجار مكانها لتنمو وترعرع، ويكون على ظهرها الزبد والغثاء، ويكون فيها ما ينفع الناس ويمكث، وقد تتكفل الطبيعة أو الإنسان أو كلاهما بإزالة الأضرار. وعليه، فإن ثنائية: الطبيعي / الثقافي ليست مقولية ولكنها متكاملة من وجهة نظر الشاعر. فالسيول والرياح والشتاء والعواصف والأعاصير تكون في مصلحة الأنسان أحياناً وتكون ضده أحياناً أخرى فتضر به؛ وللحد من أضرارها اصطنع الإنسان وسائل لتهذيبها ولكبحها. فالإنسان مضطر اضطرارا الى الطبيعي ليعيش في هذا الكون؛ فـ «الإنسان والطبيعة يتحدثان اللغة نفسها».

إن الطبيعة تقوم بوظيفتين متكاملتين: الإماتة والإحياء، والإنسان يقوم بعمليتين تجاه الطبيعة: الإماتة والإحياء، ولكن ثنائية: الحياة / الموت مترابطة، إذ لا ممات بدون حياة، كل حي صائر الى موت. وقد ولد الشاعر من هذه الثنائية وسطاً يجمع بين المحيا والمماة فالشعب، في نظره، ليس حياً كامل الحياة، وليس ميتاً في نهاية المماة، ولكنه حي يقضي حياته برمس.

4 - الترادف

يتبين من هذا أن التحليل التشاكلي القائم على التحليل بالمقومات يتجاوز مهمة إثبات انسجام الرسالة الى الكشف عن بعض الثوابت الأنثروبولوجية مثل ثنائية: الطبيعي / الثقافي؛ الحياة / الموت. ولكن هذا التحليل لم يبين ما إذا كانت كل المفردات لأية لغة من اللغات تحتوي على نواة الثنائيتين المذكورتين، ولم يقترح - فيما أعلم - توسيع البحث للكشف عن ثوابت أنثروبولوجية غير ماهو معروف، كما لم يحاول - فيما أدري - إقامة تراتبية بين الثوابت الأنثروبولوجية الكونية وشبه الكونية، والمظاهر الخاصة بكل ثقافة بناء على البحث في حقول دلالية مختلفة. ولكن مثل هذا البحث انجزته دراسات جهات أخرى، مثل ما فعل الظاهراتيون التجربائيون الذين اقترح بعضهم مفهوم «كليات التجربة». ويعنون بها أن معطيات العالم

الطبيعية والفيزيولوجية والأنثروبوثقافية تمارس على حياة الإنسان إكراهات مما يجعل من غير المعقول أن لا تترك أي آثار في اللغة..

إذا ما أخذنا بمقترحات الظاهراتية التجربانية[16] فإن فرضية انسجام النص تصبح تحصيل حاصل لأن أي نص يدور حول تلك الثوابت، وهي هي، مهما اختلفت الثقافات والموضوعات، وتبعاً لهذا فإن المفردات مترادفة ومتداخلة ترادفاً وتداخلاً شاملين.

لهذا يمكن تنويع مقولة: الحياة / الممات؛ الطبيعي / الثقافي إلى: الحرب / السلم؛ السيولة / الصلابة؛ الشهوات / الزهادة؛ الانفعالات / اللاإكتراث؛ التدين / الإلحاد؛ التملك / رفع الحيازة... فلنبرهن على وجود بعض تلك الكليات التجربانية وعلى الترادف الشامل لمفردات اللغة بأبيات من قصيدة «النبي المجهول» للشابي.

رقم البيت	مقولة : الحياة / الممات . .	
	المفردات	تشاكل الحرب
1	حطابا أهوي الجذوع فأس	– حبط دم القتيل يحبط حبطاً إذا هدر. – هوت الطعنة تهوي فتحت فاها بالدم. – إذا طفئت حرب بين قوم قال بعضهم : إن شئتم أعدناها جذعة. – فأسته : أصبت فأس رأسه .
2	السيول تهد القبور رمس	– تسايلت الكتائب إذا سالت من كل وجه . – ما هدني موت أحد ما هدني موت الأقران؛ – ليسوا بهدين في الحرب . – دلالتها على الحرب والممات واضحة – القبر ، هو مثل ما تقدم.
3	الرياح أطوي يخنق الزهور نحس	– رياح النصر، الريح: النصر والغلبة – طوى فلان كشحه على عداوة إذا لم يظهرها – مات مخنوقًا أو مختنقًا – الهزر: شدة الضرب بالخشب ، هروز الرجل والدابة: ماتا – «فأرسلنا عليهم ريحًا صرصرًا في أيام نحسات».
4	الشتاء أغشي أذبل الخريف قرس	– المجاعة المؤدية إلى الهلاك. – الغاشية: القيامة لأنها تغشى الخلق بأفزاعها. – ذبل ذبيل، أي ثكل ثاكل – خفر فلان الرجل: أجاره ومنعه وأمنه – القسر: القهر على الكره، الغلبة
5	قوة العواصف ألقي ثورة نفسي	– قاواني فلان فقويته أي غلبته، أي غالبني في القوة فغلبته. – عصفت الحرب بالقوم: ذهبت بهم وأهلكتهم. – ألقاه على الأرض ، جدله – الثائرة: الشغب والضجة. – روحي، مناط الحياة / الممات

6	قوة الأعاصير ضج أدعوك الحياة نبس	– ما تقدم أعلاه – أن تهيج الريح التراب، ارتباط إثارة التراب والغبار بالحرب والهلاك – ضاجه : غالبه وشاره – التداعي والادعاء: الاعتزاء في الحرب، وهو أن يقول : أنا فلان بن فلان لأنهم يتداعون بأسمائهم. – مناط الصراع. – أنبس الرجل إذا هرب من سلطان؛ والنبس الفرار من الشر.

رقم البيت	المفردات	تشاكل الجنس
1	حطابًا أهوي الجذوع فأس	– طبخ، المطبخ بتشديد الباء وفتحها: السمين؛ وقد يوحي هذا بمدح الشعراء العرب القدامى للنساء السمان. – الهوى: هوى النفس؛ الهوى: العشق. «ونهى النفس عن الهوى»: نهاها عن شهواتها وما تدعو إليه من معاصي الله. – الذعج: الدفع الشديد وربما كني به عن النكاح. – إساف ونائلة كانا رجلاً وامرأة دخلا البيت فوجدا خلوة فوثب إساف على نائلة.
2	السيول تهد القبور رمسا	– السيال: شجر سبط الأغصان عليه شوك أبيض، أصوله أمثال ثنايا العذارى، السلوانة شيء يسقاه العاشق ليسلو عن المرأة. – الفحل يهدهد في هديره. – رعدت المرأة وبرقت ، أي تزينت – السرم: الدبر.
3	الرياح فأطوى يخنق الزهور نحس	– استروح الفحل واستراح وجد ريح الأنثى. – الوطء معروف. – الخنق: الفروج الضيقة من فروج النساء. – الرهز: الحركة؛ وقد رهزها المباضع يرهزها رهزاً ورهزانًا فارتهزت، وهو تحركهما جميعًا عند الإيلاج من الرجل والمرأة – المحاسن: المواضع الحسنة من البدن؛ يقال فلانة كثيرة المحاسن

4	كالشتاء أغشي أذبل الخريف قرس	– تشا إذا زجر الحمار؛ والزجر قد يكون فيه إيحاء بالجنس، وخصوصًا إذا استعين بالثقافة الشعبية. – الغشيان: إتيان الرجل المرأة، وغشي المرأة غشيانًا:جامعها. – تذبلت المرأة مشت مشية الرجال. تبخترت؛ ذبل جسمه ولحمه، معناه: بطل نكاحه. – خفرت المرأة؛ استحيت ؛ أفخرت المرأة لم تلد إلا فاخرًا. – قرس المرأة: مداعبتها ، وكناية عن الرغبة فيها.
5	قوة العواطف ثورة نفسي	– القوة في النكاح وفي غيره. – العنفص: المرأة البذيئة القليلة الحياء. – الثريا: اسم امرأة، وإتيان النساء كني عنه بالحرث وإثارة الأرض. – مكمن الشهوة
6	قوة الأعاصير ضج أدعوك الحياة نبس	– ما تقدم أعلاه. – المعصر التي بلغت عصر شبابها وأدركت، العصرة:منع البنت من التزويج. – الضجاج: ثمر نبت أو صمغ تغسل به النساء. – في العرس دعوة؛ لي فيهم دعوة؛ أي قرابة وإخاء. – الجنس مصدر الحياة. – النسب، نسب القرابات.

رقم البيت	المفردات	تشاكل السيولة
1	حطابا أهوى الجذوع فأس	– الأبطح: مسيل فيه دقاق الحصى. – الهوية: بئر بعيدة المهواة؛ والدلو في إصعادها عجلى الهوى. – العذج: الشرب، عذج : شرب عذج الماء، شربه – إساف: اليم الذي غرق فيه فرعون وجنوده.
2	السيول تهد القبور رمسا	– ظاهر المعنى. – في حديث الاستسقاء: ثم هدت ودرت، وما سمعنا العام هادة؛ أي رعدًا. – البرق واحد بروق السحاب. – الأسمران: الماء والحنطة؛ عام أسمر : لا مطر فيه.

3	الرياح أطوى يخنق الزهور نحس	– ارتباطها بالمطر واضح؛ و«أرسلنا الرياح لواقح». – الطوي: البئر المطوية بالحجارة – مختنق الشعب: مضيقه. – الأزهر : اللبن ساعة يحلب. – «أرسلنا عليهم ريحًا صرصرًا في أيام نحسات».
4	الشتاء أغشي أذبل الخريف قرس	– السيولة واضحة. – التشغية: تقطير البول، الإشغاء أن يقطر البول قليلاً قليلاً. – ذبل النبات والغصن والإنسان: دق بعد الري. – الخريف: المطر في فصل الخريف؛ المخروف من أصابه مطر الخريف. – قرس الماء قرسيًا، فهو قرس: جمد
5	قوة العواصف أبقى ثورة نفسي	– قوي المطر: احتبس. – عصفت الإبل: استدارت حول البئر حرصًا على الماء، وهي تثير التراب. – بقية الماء. – الثور: الطحلب: وما أشبهه على رأس الماء. – حياتي، تتضمن السيولة..
6	قوة الأعاصير ضج أدعوه الحياة نبس	– ما تقدم. – المعصرات: السحاب فيها المطر؛ كل شي عصر ماؤه، فهو عصير. – الضجوج: ناقة تضج إذا حلبت، ضجحر القربة، ضجحرة: ملأها. – دعاه الماء والكلأ على المثل. – الحياة أساسها الماء؛ و«جعلنا من الماء كل شيء حي». – أنسبت الريح إذا اشتدت، وارتباط الريح بالمطر معروف.

اخترنا ثلاث كليات تجريبانية فبرهنا من خلالها على تأثير التجربة النفسية - الطبيعية والنفسية الفيزيولوجية في جعل مفردات اللغة مترادفة ومتداخلة ترادفاً وتداخلاً عامين شاملين. وينتج عن هذا أن القارىء بمجرد ما يقرأ تركيباً فتقبله سليقته ويتعرف على بعض مفرداته يمكن أن يتنبأ بمعاني المفردات المجهولة لديه.

إلا أن المصادرة على الثوابت وتقديم برهنة على بعضها لم يكن القصد منه القيام بعمل عضلي يؤدي في النهاية الى دورية وتحصيل حاصل: الحرب والسيولة والجنس... في كل تعبير لغوي، وكل تعبير لغوي يحتوي على الحرب والسيولة والجنس... وإذا اقتصرنا على هذا نكون قد أتعبنا أنفسنا وأتعبنا من يريد التعرف على خصائص الخطاب الشعري، وخصائص خطاب شعر الشابي بالتحديد.

إن هذا الاعتراض وجيه، وقبل دحضه يمكن أن نطرح الأسئلة التالية: ما الذي يجعل بعض الأعمال أبدية؟ لماذا يقبل الناس على آداب مرحلة تاريخية معينة أكثر من آداب مراحل أخرى؟ ألا تكون تلك «الأبدية» من تشييد بعض القراء؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست سهلة لأنه يمكن الطعن في الأسئلة نفسها. فقد ترفض الأبدية النسبية التاريخية القديمة والجديدة والتشييدية. ومع ذلك فإنه لا يمكن أن ينكر أن بعض القراء الحصيفين يجدون في أعمال أدبية معينة تعبيراً عن همومهم وطموحاتهم واستيهاماتهم؛ ومن بين هذه الآداب ما صاغه المذهب الرومانسي. فقد شاعت الآداب الرومانسية الى يومنا هذا فتعاد نظرياتها الجمالية والنقدية والإبداعية في أزياء مختلفة. ولعل السر يكمن في أن الأدب الرومانسي عبر عن الثوابت الأنتروبولوجية في الكائن البشري: الثوابت النفسية والأخلاقية والجمالية والدينية بكيفية عميقة وجميلة ومؤثرة.

قد تكون هذه الأبعاد هي التي جعلت شعر الشابي وشعر أمثاله من الشعراء العرب الذين تبنوا بعض المبادىء الرومانسية وتوفقوا في التعبير عنها يحظون باهتمام من القراء المحترفين والعاديين؛ أو ليست بعض أشعار الشابي تتردد في كثير من أقطار المعمور ويرددها العرب جيلاً بعد جيل؟ عما ذا عبرت أشعار الشابي؟

5 - خلاصة التماسك

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة بتقديم مفهوم يوجهنا في طريق تحليلنا للذهاب بعيداً في الكشف عن خبايا شعر الشابي نذكر بما أدانا إليه مفهوم «التماسك» في الوصف وفي التفسير.

لقد نوعنا المفهوم الى «تنضيد» لرصد الربط المباشر بين الوحدات اللغوية، وإلى «تنسيق»، بما فيه من محيلات وجهات ومعجم لضبط الربط المباشر وغير المباشر، والربط بين النص وخارج النص.

وقد تبين أن التنضيد و «التنسيق» لا يتناولان تحليل المفردة الى مقومات للكشف عن بعض الثوابت كما يفعل ذلك هذا التحليل. وقد حاولنا أن نجذره فاقترحنا مفهوم «الترادف» اللغوي الذي هو نتيجة للكليات التجريبانية التي ليست خاصة بزمان ولا بمكان. وقد عللنا بهذه الثوابت سر تقبل الناس أشعار الرومانسيين، ومنهم الشابي الذي تفاعل مع هذا المذهب الأدبي.

ـ مقولة التفاعل

زعمنا أن الشابي كان متأثراً بالمذهب الرومانسي، وقبل البرهنة على هذا الزعم يمكن تقديم مجالات المذهب الرومانسي ومبادئه وتفرعاته، وبعد ذلك تبيان مدى انعكاسه في إنتاج الشابي نقداً وإبداعاً.

1 - التفاعل الكوني

لربما كان المذهب الرومانسي من بين المذاهب البشرية الفكرية التي عرفت عناية كبيرة من قبل الباحثين على مختلف توجهاتهم الفكرية منذ أن نشأ إلى الآن. فقد أنجز حوله مقالات وكتب تعد بالآلاف، وقد يبلغ ما كتب من صفحات ما تنوء به الجبال. لهذا فإننا نعلن منذ البداية أننا لا نستطيع أن نجتهد كما اجتهدنا سابقاً ونقدم مقترحات جديدة، وإنما كل ما نستطيع أن نفعله هو تقديم بعض المبادىء الرومانسية الكبرى ومجالاتها وتجلياتها اعتماداً على بعض المختصين الظليعين في الميدان[17]

إن المختصين في المذهب الرومانسي يعترفون بوجود رومانسيات تجلت في فضاءات وأزمان مختلفة. وعلى أساس هذا الإختلاف فإنهم يتناولون الرومانسية في المجال الألماني والرومانسية في المجال البريطاني والرومانسية في المجال الفرنسي، والرومانسية في المجال الاسكندنافي... والإسباني والطلياني والأميريكي الإيبيري...

ومع هذا الإختلاف فإن الرومانسية يجمع بينها الثورة ضد الديكتاتورية السياسية والفكرية والاجتماعية والثقافية. هكذا نهض الرومانسيون الألمان ضد بونابارت ودعوا الى ألمانيا حديثة وحثوا على الوحدة الوطنية وجذروا النزعة الوطنية، فكانت رومانسيتهم رومانسية

التعبئة بعكس الرومانسية الفرنسية التي كانت رومانسية التجميد، ولكنها بعد 1815؛ أي بعد خيبات مريرة عادت الرومانسية الفرنسية الى منبعها الأصيل على يد مادام دوسطايل فصارت نظرية جمالية جديدة ونظرية سياسية ليبرالية ونظرية دينية بروتستانتية، وإيديولوجية يسارية؛ إن الرومانسية الألمانية مذهب متكامل شمل كل مظاهر الحياة سياسية واقتصادية وعلمية وأدبية... ولكن الرومانسية الفرنسية اقتصرت على الجانب الأدبي والفني.

قام المذهب الرومانسي من الناحية المعرفية على ما يدعى بالفلسفة الطبيعية في ألمانيا وما تتضمنه هذه الفلسفة من مقولة الحياة، فشاع المعجم الحيوي مثل الحياة والنمو والتفتح والإزدهار... والحياة شاملة لكل مظاهر الكون إنساناً ومظاهر طبيعية، ولذلك فإن هناك أكثر من جامع بين الطبيعة وبين الإنسان؛ فهي ليست منفصلة عنه بكيفية جذرية، بل إن هناك تفاعلاً وارتباطاً بين الذات العارفة وبين الواقع المعروف كما اهتدت الى ذلك النزعة الإحيائية والفلسفة الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة.

قد تجلت هذه النظرية الإدماجية والدفاع عنها في الأعمال التاريخية والأدبية والسياسية والعلمية... وما يهمنا هنا هو أن الإبداعات الشعرية قامت على مرتكزات هذا الاتجاه الغنوصي فارتبط الشعر بالدين وبالسحر وبالنبوة، لأن الشاعر فيه قبس من النبوة وومضات من الألوهية لأن له خيالاً يتجاوز به المحسوس والظاهر، له خيال خلاق، و «الخيال الخلاق هو العنصر الخاص بالألوهية»، فكما الإله يخلق فالخيال يخلق، فهو إذن، جدير بتحليله والكشف عن خباياه وأسراره وارتباطه بأحلام اليقظة والحلم. ففي أحلام اليقظة يتحلل الفرد من الإكراهات المادية ويفسح المجال للأصوات الداخلية المختلفة في الأعماق، وفي الحلم يتحرر الفرد من المراقبة الواعية ومن إكراهات الجاذبية ومن الضغط الاجتماعي والانفلات من مراقبة الإدراك للانغراس في أعماق اللاشعور، واللاشعور هو مجالها وهي تجلياته؛ ومجال الحلم هو النوم حيث يكون الإنسان بين الحياة والممات، بين الدنيا والآخرة، وعادة ما يرتبط الحلم بالليل، ويرتبط الليل بالموت، الموت الإيجابي لأن «الوجود الرومانسي وجود للموت»، فالرومانسي احتفل بالموت منذ القرن الثامن عشر فخص المقابر بعناية شعرية فائقة.

وما دامت الطبيعة تكون وحدة لدى الرومانسي فإنه أدمج بين عناصرها المختلفة. فقد يتحدث عن عناصر أخرى داخل تلك العناصر الكبرى مثل الجسد والحب والغاب والوردة وبكرة الصباح والماء والصخر والأصوات والألوان والروائح، واللعب والتعلم والمعرفة..

إن حديث الشاعر الرومانسي في هذه المواضيع لا يعني أنه منعزل ومنطو وهارب من مجابهة الصعاب فلو كان الأمر هكذا لناقض الإبداع المبادىء التي أسس عليها لمناهضة الاحتلال وتنمية النزعة الوطنية والدعوة الى الحرية ونبذ الديكتاتورية وتحقيق الوحدة الفكرية.

2 - التفاعل الشخصي

في ضوء هذه المبادىء العامة يمكن النظر الى شعر الشابي، ولكن على الناقد العربي أن لا يطلب المستحيل من شاعر مات في ريعان الشباب وعاش في جو ثقافي لم يهيء له الاطلاع على المذهب الرومانسي في أصوله الألمانية والإنجليزية بل والفرنسية، وقد يكون اطلع على مقتطفات عن طريق الرومانسية الفرنسية أو عما ترجم من الرومانسيات في عصره، وهو شيء ضئيل جداً.

إن مما لاشك فيه أن الشابي كان على اطلاع ما بما كان يروج في أوروبا من مذاهب أدبية؛ ومنها الرومانسية. ففي مقالة: «الأدب العربي في العصر الحاضر يرى أن الثورة الرومانسية فتحت أمام الشاعر: «آفاقاً جديدة ووقفت به على حدود المجهول الذي لا تنتهي صوره وأشكاله (...) وعلمته كيف يستلهم الحياة نفسها ويتوخى جمال الوجود بعد أن كان يتخذ الوقائع والأحداث مادة وحيه وخياله والتي ما زالت - فيما أرى - حية في صميميها وإن اختلفت فيها الأسماء والحدود».(18)

أ - النقـــد

وقد انعكس تفاعله مع المذاهب الأدبية الأجنبية في مستويين: نسمي أحدهما المستوى النقدي ، ونسمي ثانيهما المستوى الإبداعي؛ ففي المستوى النقدي نظر الشابي للخيال ومن يرجع الى ما كتبه حول «الخيال الشعري عند العرب »يجد بصمات المذهب الرومانسي واضحة من حيث اعتبار الخيال مكوناً أنتروبولوجيا لا ينفك عنه إنسان، ومن حيث تقسيم الخيال الى خيال عادي وخيال خلاق، وارتباط الخيال الخلاق بالسحر وبالصورة، واقتصار الخيال العادي على إعادة الإنتاج، ومن حيث إدراكه لمغزى دفاع الرومانسيين عن الخيال، لأن الدفاع عن الخيال دفاع عن الحرية ضد استعباد العقل المطلق والسلطة الطاغية والقهر السياسي والاجتماعي؛ ومن يقوم بهذه الوظائف هو الشاعر النبي ذو الرؤية الصادقة؛ هذا

النبي الذي تحدث عنه الرومانسيون الأوربيون وتحدث عنه جبران خليل جبران وخصه الشابي بقصائد في ديوانه.

ب - الإبداع

انعكست هذه المبادىء الكبرى في شعر الشابي؛ فهو نبي لكنه نبي مجهول، فهو مثل الأنبياء الذين يبلغون رسالات ربهم باللغة وفصل الخطاب. لهذا جعل من شعره وسيلة للتعبير عن رؤاه ومواقفه وأحلامه وأفراحه وأتراحه وكآبته وضجره، وعن آمال شعبه في التخلص من ربقة العبودية المتعددة الأشكال والألوان، وعن الأنطولوجيات البشرية التي عبرت عنها الرومانسية في أبداعاتها.

يمكن تكثيف شعر الشابي في ثلاث قضايا أساسية: تعبير عن الذات الشخصية، واحتجاج ضد القيود السياسية والاجتماعية والثقافية، وتعبير عن الكليات البشرية العميقة. ورغم تداخل هذه الموضوعات الثلاث فإننا سنحاول أن نفصل بعضها عن بعض تبعاً لهيمنة أحد العناصر على العنصرين الآخرين.

1 - الشعر تعبير عن الذات الشخصية

لعل ما يمثل قصائده الذاتية هو: «شعري»، و «ياشعر» و «قلت للشعر» ، و «أحلام شاعر» ، و «الكآبة المجهولة»، و «السآمة»، و «مناجاة عصفور» و «عازف أعمى»، و «قيود الأحلام». فهذه القصائد جميعها تعكس حياة الشابي بما فيها من اكتئاب وسرور وحزن وطرب، ومن محبته للشعر باعتباره لغة الملائكة ووحي الوجود، ولاعتباره ملجأ وملاذاً من الناس ومآسي الحياة، وباعتباره مخلصاً من الشقاء ومؤدياً الى السعادة، وباعتباره مؤنساً في الوحدة والعزلة وأداة لمناجاة الطبيعة - شعره ينقذه من الكآبة المطلقة والسآمة القاتلة ويحلق به في الفضاء كعصفور. بعيداً عن الناس، ويطرح من خلاله أسئلة عن سر الكون والحياة...

به يهاجر الى الغاب الذي هو ملاذ للراغب في السكينة وفي الطهارة وفي التأمل في مظاهر الكون المختلفة، وبه يتحدث عن الموت الذي هو «روح جميل» و «مهد وثير»، و «نصف الحياة» وهو «الفجر الجديد»، وهو «المنقذ من المذلة والمهانة»...

2 - الشعر ضد الطغيان

على أن الشابي لم يقصر شعره على ذاته وعلى الاحتجاج على فساد المجتمع ونشدان الخلاص والهروب من المجتمع والعزلة عن الناس. فأغلب القصائد الذاتية تحدث فيها عن شعبه. «فأنا» الشاعر اندمجت في «أنت» «فتكونت» نحن»، أي الشعب. الشاعر والشعب يكونان وحدة غير منفصمة العرى، إذ شعره ليس شعر مديح تقليدي ولكنه شعر فيما يسر بلده ويسر المعالي، شعر صراخ مدو ضد المهانة التي يعيش فيها شعبه وضد القيود التي يرسف فيها مهما كانت تلك القيود.

يمكن الاكتفاء بالقصائد الصريحة الواضحة المتحدثة عن الشعب؛ وهي: «خلّه للموت» و «تونس الجميلة» و «الصيحة» و «نظرة في الحياة»، و «الى الطامعين»، و «يا ابن أمي» و «يا حماة الدين»، و «سر الغموض» و «للتاريخ»، و «إرادة الحياة»، و «إلى الشعب».

في هذه القصائد جميعها يحرض الشعب على الثأر من الطغاة المعتدين، وكان يعلم أنه سيضطهد ولكن محبته لتونس هي فوق كل معاناة واضطهاد، وكل ظلمة سيعقبها صباح، ومن المعاناة يشع الدر الثمين ومن بلاء الاختبار يتبين الأحسن محتداً. إن الحياة صراع، وعلى الشعب أن يتسلح بالعلم والدهاء كما تسلح به أسلافهم فعاشوا في سؤدد وعز. وإذا ما نال الشعبَ ضروبٌ من الوهن، في لحظة زمنية معينة فإنها تزول بالجد وتحل محلها القوة والعظمة لأن تداول الأيام من طبيعة الحياة وقوانين التاريخ، وإنما النكبة القاصمة هي اليأس والقبول بالذل الدائم. ولكن لا حياة لمن تنادي فقد أخذت الشعب ما يشبه الصيحة فتراهم سكارى وما هم بسكارى، ومع ذلك، فإنه لا يأس مع الحياة، فالطاغية مهما تجبر وعاث في الأرض فساداً، فإن الشعب إذا التف حول الحق ونهض وحطم القيود فإن القدر لا محالة مستجيب، وهو ناهض لا محالة، لأنه مستند الى تاريخ أصيل وتجارب إنسانية كونية وقوانين طبيعية لا معقب لحكمها؛ وما على المخلصين من أبنائه إلا أن يحرضوا الشعب وخاصته، ويقوم بهذه المهمة حماة الدين والنخبة من الشعب لإيقاظ عزم الحياة في الشعب، إذ بالعزم يذلل كل صعب ويطاح بدولة الأنصاب والألقاب. فإرادة الحياة يستجيب لها القدر وإرادة الحياة يهون أمامها كل صعب. ومن يرد المعالي يتسلق الدرجات ومن يرغب في المهانة فليبق في الدركات.

إن هيمنة الاستعمار ليست أبدية وإنما هي بمثابة فصول السنة. ففصل الشتاء ذاهب ويحل محله فصل الربيع يعيد الى البلاد والعباد الشباب والنضارة. فالاستعمار مثله مثل

الخريف والشتاء والحرية مثلها مثل الربيع. وإذا كان تعاقب الفصول تحكمه قوانين طبيعية لا طاقة للإنسان التحكم فيها فكذلك قوانين التاريخ ولكن هذه القوانين في استطاعة الإنسان أن يعدلها بل يمكن أن يصنعها، ولا يصنعها إلا الشعب الآمل الذي لا يستسلم.

3 - الشعر تعبير عن الثوابت الإنسانية

وحينما كانت تحزب الشاعر الهموم والأحزان يفر الى الطبيعة ولكنه ليس فراراً سلبياً وإنما هو فرار إيجابي، إذ الحديث عن الطبيعة - فيما نرى - بمثابة الحجة والبرهان على زوال الحال التي كان يعيشها الشعب أو الى رمز الأمل والتجدد. وعلى هذا فإن الطبيعة في الشعر الشابي يجب أن لا تؤخذ بمعناها الحرفي، وإن ما يجب العناية به والكشف عنه هو المعنى الرمزي للطبيعة، فحينما تكون مصدراً للضيق فهي رمز للظلام والظلمات وحينما تكون مصدراً للأمل فهي رمز للفجر الجديد، فجر استرجاع الحرية المفقودة... فالطبيعة بمثابة حلم اليقظة الرومانسي، وضوء النهار يقضي على الأحلام اللذيذة، ولكن النهار له أحلامه، أحلام اليقظة، وأحلام اليقظة هذه هي ما صورها الشاعر في قصيدة «ذكرى صباح»، فقد جمع الشاعر في بيتين موضوعات رومانسية أساسية؛ هي: الحلم، والرؤيا، والخيال،

حلم ساحر به حلم الغا
ب فواها لحلمه المعسول
مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنا
ن في نشوة الخيال الجليل

حلم هذه القصيدة يدور حول الغاب وما فيه من أشجار، وحول الجبال والسهول والربا والتلال وأغاني الرعاة، والعنصر الثاني للحلم هو هذا الملاك الجميل الذي يعيش مع النبات ومع الطيور. والعنصر الثالث هي شعر الملاك الذي يتمنى الشاعر أن يكون كبلاً له؛ على أن هذا الكبل يساعد الشاعر الفنان على التحليق في فضاء الخيال والأحلام والإبداع، والعنصر الرابع للحلم هو أن هذا الشعر هو أمواج بحر، ولكنها أمواج سود تأسر القلوب وتدنف النفوس، والعنصر الخامس هو العيش بالتمني.

يتضح من هذا أن الطبيعة متماثلة مع فتاة جميلة ذات شعر أسود، والشاعر عاشق للجمال أينما كان وأينما تجلى. وهكذا إذا عجز الشابي عن تحقيق أمانيه في الواقع الذي يفرض قيوده ومواضعاته فإنه يفسح المجال للاشعوره ليحلم حلم يقظة أو حلم منام. فالشاعر

الفنان إذا امتنع عنه الواقع تفتح له الطبيعة صدرها وتحن عليه وتهيء له المجال لبسط مكبوتاته.

ومثل هذه القصيدة كثير في شعر الشابي؛ وهذه الأشعار يجب أن لا تؤخذ على حرفيتها وإنما ينبغي أن ينظر إليها على أنها تمثيل ورمز بل يمكن أن ينظر إليها على أنها رؤيا صادقة مثل فلق الصبح.

جـ - اندماج المستويات الثلاثة

بهذه الأبعاد كلها سنقرأ قصيدة «النبي المجهول»، إذ نعتقد أن هذه القصيدة تلخص رؤاه المجتمعية والكونية والذاتية. وقد امتتح في قصيدته هاته من التراث الإنساني والتراث الإسلامي والتراث الرومانسي. فالميراث الإنساني مشترك في التنويه بدور الأنبياء في هداية أقوامهم والنهوض بهم، وبما يلاقونه من صعوبات في نشر دعواتهم.. وقد منح الشاعر الرومانسي نفسه صفة النبيئين فيرى رؤاهم ويدعو دعواتهم.

يمكننا إذن، تأويل قصيدة «النبي المجهول» في هذا السياق. وسنتناولها في مراحل: مرحلة أولى نعرض فيها للبنيات الحدثّية الصغرى، ومرحلة ثالثة نوضح فيها تفاعل البنيتين، ومرحلة رابعة نأتي فيها ببنية انعكاسية يخرج فيها الشاعر من الجنة الى عذاب الحياة الدنيا.

1 - البنيات الحدثية الصغرى

إن ما تعرض له «النبي المجهول» من أحداث هو شبيه بما حصل للنبي المعلوم من أحداث، وإن كان التشبيه مجرد حلم شاعر، وإن كان فيه رعونة فإننا نبينه قصد رصد اشتغال آليات الشاعر الرومانسي؛ والوحدات؛ هي:

* «المجتمع الجاهلي» (1 - 9 - ؛ 25 - 27).
* «البعثة» (10 - 15).
* الهجرة الأولى» (16 - 24 ؛ 28).
* «نشر الدعوة والإذاية» (29 - 37).
* «الهجرة الثانية» (38 - 55).
* «الانتصار» (56 - 59).

- إن المجتمع «الجاهلي» غبي بل طفل صغير، مكبل بالتقاليد البالية وبالاستعمار (قصيدة للتاريخ)، نابذ للعلم ولابس للجهل ومتنكر للمُشْرِق من ميراث أجداده (قصيدة

الصيحة)، عائش عيشة الجماد، مشتغل باللهو وبالسخافة وبالإفك (مقطع من قصيدة أحلام الشاعر)، عجوز بين الممات والحياة (قصيدة إلى الشعب).

- قدم الشاعر كل ما يملك لإنقاذ الشعب، ولكنه لم ينل إلا الصد والإعراض والآلام لأنه ليس في مستوى ما قدم له.
- ولما لم يستمع إليه أحد هاجر ليعيش وحيداً حيث يدفن بؤسه ويبوح بأشواقه الى أن يموت.
- ومع ذلك، فلم ييأس ولم يستسلم ولم يهن ويكل فعاد الى الدعوة فعاد الشعب الى إذايته وإضطهاده واتهامه بالسحر والكهانة والجنون والخيال، بل رأى فيه منبع الرجس ومصدر النحس والشرور.
- لم يتحمل الأذى فهاجر مرة أخرى حيث سيقضي حياة لا بؤس فيها، فيها شدو ونشوة وأنغام ومناظر جميلة يتيح له أن يتأمل في الملكوت.
- إن هذه العيشة هي العيشة الراضية المرضية النقية الطاهرة المقدسة.

2 – المجتمع / الجنة الموعودة

وقد تسلسلت الأحداث في فضاءين: فضاء معادٍ، وهو فضاء المجتمع الواقعي الذي يتدافع فيه الناس ويختصمون ويتقاتلون، وفضاء جنة موعودة حيث لا نزاع ولا تدافع ولا رفث ولا فسوق؛ فضاءان يمثلان بِنْيَتَيْنِ متضادتين، ولكنهما متكاملتان:

بنية المجتمع ⟷	بنية الجنة الموعودة
+ المدينة حيث يسكن الناس وتتجلى فيها الطبائع البشرية من أنانية وكذب ونفاق وضغينة وحقد.	+ الغاب حيث تتوطنها كائنات أخرى متصارعة ولكنها لا تؤذي الشاعر إذاية أهل المجتمع والمدنية.. وحيث الحياة الحلوة في الصباح.. وفي الأصيل وفي الليل.
+ أناس المجتمع جبناء مساكين مستسلمون خانعون بين حياة وممات.	+ ساكنة الغاب طيور حرة محلقة في الفضاء مسبحة بحمد ربها مدركة لسر الحياة ومغزاها.
+ يسود الظلم في المجتمع ويدوس الناس كرامة بعضهم.	+ ظلم الليل وظلمات القبر خير من ظلم الناس وظلمات الجهل.
+ حفارو القبور يقتاتون من آلام الناس وعذابهم وأحزانهم.	+ السيول تحفر القبور تحت الصنوبر في الناضر الجميل
+ يذكر المجتمع الفقيد وقد لا يذكره بخير.	+ تغرد الطيور فوق القبر ويداعبه النسيم.
+ يزار قبر الميت مرة أو مرات ثم تنقطع الزيارة.	+ تتعاقب الفصول على القبر بدون انقطاع.

تلك هي عناصر البنيتين، وكما نرى فإن هناك توازياً بينها. وهذا التوازي يسمح لنا بإقامة تراكيب استعارية تفاعلية، بمعنى أن كلا من الطرفين يؤثر في الآخر ويتأثر به؛ والتراكيب هي:

- الغاب المدينة.
- الطيور الناس.
- ظلم الليل والقبر ظلم المجتمع.
- السيول حفارو القبور.
- السيول والنسيم زائرو القبور.
- تعاقب الفصول على القبر تعاقب زيارة الناس عليه.

على أنه يُمكِن قلب التشبيه فيصير المشبه مشبهاً به. وهذا القلب يساير مقاصد الشاعر ومقاصد النص إذ المرغوب فيه هو الغاب: الجنة الموعودة، إلا أن ما يجب إثارة الانتباه إليه هو أن هذا التفاعل صار اندماجاً بين الإنسان والطبيعة؛ فالطبيعة امتداد للمدينة، والمدينة صورة للطبيعة، وعناصر الطبيعة هي عناصر المدينة، وما في المدينة هو ما في الطبيعة، وإذن، كل مافي الكون حي ومتفاعل ومتبادل التأثير، إنها وحدة الوجود ولكنها تستثني الإله الخالق للوجود. وهذه النظرة للوجود تقليد رومانسي موروث من الإحيائية القديمة ومن الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة والفلسفة الاحيائية الألمانية التي هي مزيج من كل ذلك. وقد كان الشابي متفطناً لما قد يثار من إشكال فجعل كثيراً من شعره من قبيل الأحلام وأحلام اليقظة والرؤيا والأوهام. ومن يحصي ورود هذه المفردات في شعر الشابي يتبين له المغزى؛ فالشابي، إذن يفرق بين عالم الواقع وبين عالم النص، وبين حياة الواقع وبين حياة الشعر.

٣ - التفاعل الوجودي

ومن يرد أن يتأكد من هذا التفاعل فليرجع الى قصيدة «الجنة الضائعة»، و «أحلام شاعر»، و «قيود الأحلام». فقارىء هذه القصائد يتجلى له تجاذب الشاعر بين الصحوة والحلم، بين الواقع، وأحلام اليقظة، بين الشعور واللاشعور، بين المسؤولية والابتعاد عنها.

خلاصة وآفاق

لنقف عند هذا الحد ولنلملم أطراف ما قدمناه حتى يتسنى للقارىء إدراك الإمكانات التي هيأها النموذج المقترح لوصف البنية الشعرية وتحليلها وتفسيرها، وإدراك حدوده وثغراته بل وأخطائه.

لقد اقترحنا مقولة التوازي ونوعناها الى مفاهيم ذات طبيعة تراتبية، فابتدأنا من العام الى الخاص مشخصين طبيعة التوازي ودرجاته. وقد تبين لنا من ذلك التشخيص أن التوازي عام وشامل للنص جميعه من بدايته الى نهايته. والدراسات الموجودة حالياً لم تفعل شيئاً من هذا. ولما استنفدت مقولة التوازي كل إمكاناتها اقترحنا مقولة أخرى لبحث مستوى آخر من مستويات النص الشعري، وكانت تلك المقولة هي التماسك. وقد نوعناها أيضاً الى مفاهيم تراتبية، وكان كل مفهوم يتوغل بنا في أعماق النص إلى أن وصلنا إلى منبع النص؛ أي إلى الثوابت الإنسانية الكونية، فكانت مقولة التفاعل بمفاهيمها برهنة على هذه الثوابت الكونية وإبراز لتجلياتها.

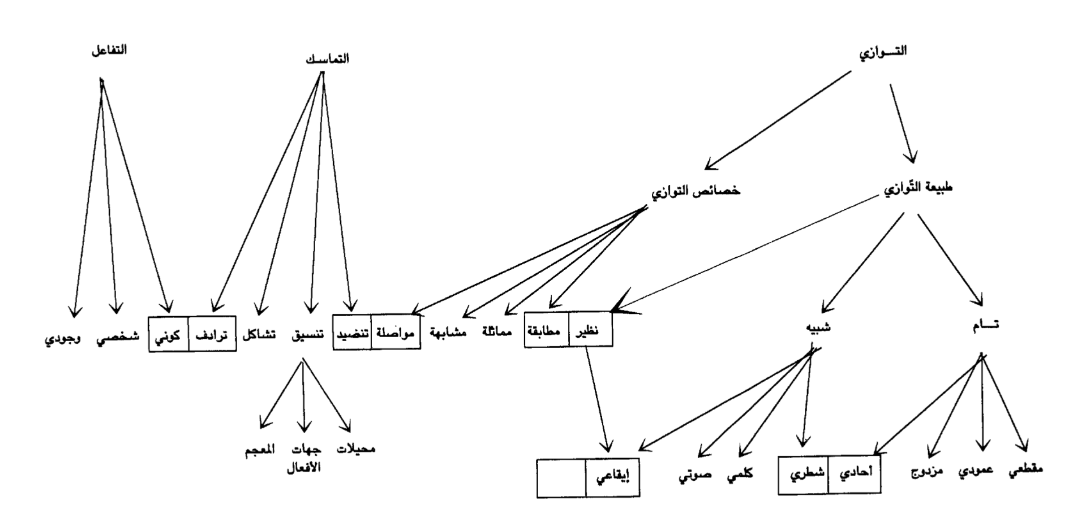
وإذا كانت المفاهيم بالنسبة لمقولاتها تراتبية فإن علاقة المقولات بعضها ببعض قالبية ولكنها تتواصل فيما بينها (انظر الخطاطة).

وعليه، فإن الاستراتيجيتين متكاملتان. وهذا التكامل مكننا من أن نشرح البنية الشعرية أفقياً وعمودياً، سطحياً وعمقياً مما جعلنا نكشف عن مظاهرها الجمالية وعن أبعادها الذاتية والوطنية والكونية.

إذا حقق النموذج هذه المكاسب فإنه لا ينبغي إخفاء الصعوبات التي تواجهه. وهي عديدة؛ إحداها أنه يعتمد في بعض عناصره على مقولات لغوية؛ وهي إمّا موضع خلاف واختلاف وإما لمّا تنجز فيها دراسات دقيقة. وثانيتها أن التراكيب الشعرية ذات بنيات خاصة تصعب مأمورية المحلل، وثالثها أن البنيات الانتروبولوجية متداخلة يصعب التمييز فيها بين الطبيعي والثقافي، وبين الكوني وشبه الكوني...

ومع ذلك، فإننا نعتقد أن النموذج المقترح يفتح أفاقاً واعدة لوصف الخطاب الشعري وتفسيره، وتصحيح الأخطاء التي تقع فيها التطبيقات الحرفية لمناهج اللسانيات على النص الشعري، وتنبيه الأذهان الى الطبيعة التمثيلية والرمزية لشعر الطبيعة عند الرومانسيين وإلى سر خلود هذا الشعر وانتشاره عبر العصور.

إن النموذج حاول أن يقترح إطاراً نظرياً يراعي الخصائص الجمالية والأيديولوجية والكونية عندتحليل الشعر، فإذا أفلح فبنعمة من الله، وإذا أخفق فللمجتهد الأجر. والسلام.



التـوازي
طبيعة التّوازي
خصائص التوازي
تـام
شبيه
مقطعي
عمودي
مزدوج
أحادي
شطري
كلمي
صوتي
إيقاعي
نظير
مطابقة
مماثلة
مشابهة
مواصلة
تنضيد
التماسـك
تنسيق
تشاكل
ترادف
كوني
محيلات
جهات الأفعال
المعجم
التفاعل
شخصي
وجودي

مـراجــــــع

ينظر في تعاريف التوازي المعاجم التالية:

(1) Oswald Ducrot. Tzvetantodorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences – du langage, Seul, Paris, 1972, P 240.

- Dictionneire Hestoriqre de la langue Francaise 1932, P 1423.

- Le Robert, 4, Parall, P 869.

- Dictionnaire Historique, Thematique et Technique des Litteratures. Litteraturs Francaise et etrangéres, anciennes et Modernes, Parallélisme, PP 1201 - 1202.

(2) أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط. 1980. ص509، 415 .

(3) في الأصل مقبولة «وقد صححناها بـ «معتدلة» توظيفاً لمبدأ التوازي نفسه.

(4) Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, 1963, Edition de Minrit, – PP 209 - 248.

- Jean Molino. Joelle Iamite, Tntroduction a l'analyse linguistique de La poesie, P U F, 1982 PP 184 - 223.

- Daniel Delas et Jacques Filliolet, linguestique et poésique, Larousse, 1973, PP 76 - 78.

(5) أنظر كتابنا: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، وخصوصاً فصل «مثال الإنسان».

(6) Fillmore, C., 1975, Quelqrus Problémes posés a la grammaire - casuelle, Langages, 38, 65 - 80.

- Jean petito Cocorda, Morphogenés du Sens, 1. P U F, 1985 PP 152 - 165.

(7) التطبيقات من قصيدة «النبي المجهول»، ديوان الشابي،1988

(8) ديوان الشابي، ص90 - 94

(9) ما تقدم، ص95-97؛ 361-367

(10) Robert de Beaugrande and Wolfgang Dressler, Introduction - to tixt Linguistics, 1981, P 59.

(11) Jean Petito Cocorda, Op.cit. P 79.

(12) Ibid.

(13) Halliday , M.A.K. and R . Hasan (1976). Cohesion in English.London : Longman.

- Jin Soan Cha (1985), Linguistic Cohesion in Texts :Theory & description. Seol, Korea.

(14) Joseph Courtes , Analyse Semiotiqe du Discourse... Hachette, 1991, PP 161 - 198.

وهناك أدبيات كثيرة في هذا الموضوع.

(15) Oliver. C. S. Tzeng et al, "Cross - Cultural Componential Analyis on Affect Attribution of Emotion Terms" , Journal of Psycholinguistic Research. Vd, 16, No, 5, 1987.

(16) George Lakoff, "Congnitive Semantics" in Meaning and Mental Representation, U.Eco(ed) 1988, pp 119 - 155

(17) Georges Gusdorf , Le romantisme 1, 2. (1993) , Edition Payot et Rivages, Paris.

- Les Origines de l'herméneutique (1988), Edition Payot.

مختارات من الأدب الرومانسي الألماني بعنوان:

- Romantiques Allemends, Tome, 1 , Gallimard, Paris.1966
- هذا بالإضافة إلى الموسوعات والمعاجم الخاصة بالرومانسية.
- أوستين وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، ص145 وما بعد.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، 2 ، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، 1990 .

(18) أبو القاسم كرو، آثار الشابي وصداه في المشرق، دار المغرب العربي، تونس. ط ثانية، 1988، ص116 .

الأستاذ عبدالعزيز السريع - رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور محمد مفتاح ، وأظن أن البحث موجود بين أيديكم منذ فترة، وقد اطلعتم عليه والتلخيص أعتقد أنه وافٍ ومفيد. والآن يأتي دور الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي الأستاذ بكلية آداب منوبة - جامعة تونس الأولى ، وهو من تعرفون أكاديمي بارز ووزير وسفير سابق، ومن مؤلفاته: الأسلوبية والأسلوب، ثم التفكير اللساني في الحضارة العربية، ثم قراءات مع الشابي: المتنبي: الجاحظ: ابن خلدون، ثم النقد والحداثة ، ثم اللسانيات من خلال النصوص، ثم مراجع اللسانيات ثم اللسانيات وأسسها المعرفية، ثم قضية البنيوية ، ثم النظرية اللسانية والشعرية بالاشتراك، ثم الشرط في القرآن. أدعوه ليلقي البحث المعنون «الظواهر المتميزة في المضمون الشعري لدى الشابي».



الظـواهـر المتـميّـزة
في المضمون الشـعري عند الشـابي *

الدكتور عبدالسلام المسدي

إذا كـان النقـد الخـارجي يصـادر - بعـد الاحـتكام إلى مـا يجـده خـارج النص من مقاييس التـاريخ وضوابط التدوين وحيثيات القيمـة - على أن شعرية أبي القاسم الشـابي شعرية قـائمة، وعلى أنها شعرية متجددة تنبت في التـاريخ ثم تتمرّد عليه فتخترق حدوده فإن النقد الداخلي يأتي بمعاوله ليحفر في آليات النص متسلّلا إلى أعمدة المعمار اللغوي سواءً أصـادر على شعرية أبي القاسم الشـابي ليستدلّ على شعرية «أغاني الحياة» أم راهن على البحث في شعرية الأغاني ليجيز للآخرين الاطمئنان إلى شعرية أبي القاسم.

غير أن التقابل المنهجيّ بين وجهة النقد الداخلي ووجهة النقد الخـارجي قد يدخل في زاوية استثنائية تشعّ عليها أضواء مغايرة لأضواء العمل الأدبي المألوفة وذلك حينما يقوم لدينا خارج نصّ الشعر شاهد هو ليس كسائر شواهد التـاريخ التي يحتكم اليها النقد التوثيقي ولكنه هو الآخر نصّ، ثم هو نصّ نقدي صـاحبُه هو صاحب النص الشعري الذي تتناوله بالنقد، وتلك هي حالنا مع أبي القاسم الشابي، فلقد ترك لنا هذا الشاعر إلى جانب نصّ «أغاني الحياة» نصّاً نقدياً قائماًبذاته هو محاضرته عن «الخيال الشعري عند العرب»، فـإذا بنا - ونحن ننقد الشـعـر - أمـام نصين متناظرين تناظراً مرآويّا: النص الموضوع وهو الأغاني، والنص الشاهد وهو الخيال الشعري، وإذا بحالنا كحال مسلّط الأضواء الخارجية من النقاد نتماهى واياهم في مغادرة نص الشعر قبل الدخول اليه، ونظل نفترق دونهم في أننا لا نغادره إلى الواقعة التاريخية، وإنما نغادره إلى الحدث الأدبي والواقعة النقدية.

وهكذا يتحوّل «الخيال الشعري عند العرب» من شاهد بنفسه على نفسه، ومن شاهد بنفسه على صاحبه، إلى شاهد بنفسه على الشعر عامة وعلى شعر صاحبه خاصة. وعندئذ لا مناص له من أن يؤدّيَ أمامنا شهادة بنفسه على نفسه، لا من خلال خطابه

(*) قدم الباحث ملخصًا لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

الذاتي وإنما من خلال خطاب الشعر كما صيغ عليه ديوان «أغاني الحياة» حتى يكون حجّة على ما جاء يتحدث عنه وهو الشعر.

كذا يتوالج نقد الذات ونقد الموضوع في البحث عن الظواهر المتميزة في المضمون الشعري عند الشابي، وكذا يتحوّل النصّ الناقد إلى نص منقود ومنقود به، ويظلّ الشعر النصّ المنقود حتى الرميم من حيث يَستوعب النصَّ الذي هو به منقود.

لقد سوّى أبو القاسم الشابي «الخيال الشعري» كما يسوّي كل صاحب مشروع مشروعه، وصاغه كما يصوغ المنظرون تنظيراتهم، ولم يكن فيه منسلاً من فيلق الشعراء ولا اصطنع الانسلاخَ المنهجيّ ليتحدث خارج مراسم الانتماء إلى قول الشعر، وإنما كتب ما كتب وهو متقمص للحالة الشعرية كما لو كان ينفث كلمات الشعر وهو يتحدث عن الشعر حتى لكأن خطاب النقد هو إلى شعرية الخطابات أقرب منه إلى نثريّة الأداء.

والمدارات في هذا النصّ الشاهِد - وفي هذه الوثيقة النقدية بل وفي هذا النصّ الميثاق - هي الخيال، وهي الشعر، ثم هي الصورة: هذا الجنين المتخلّق في رحم الخيال الشعري.

لقد جازف الباحث عامر غديرة - الذي قدّم عملاً من أفضل الأعمال في استقراء ترجمة الشاعر بكل مقوّماتها التوثيقية - بأن حصر المقارنة بين «أغاني الحياة» و «الخيال الشعري عند العرب» في زاوية التعارض من خلال طاقة التخييل في الأدب العربي فقال: «غير أن للشابي نقداُقبل تنظيف ديوانه يوم قام في فيفري 1929 محاضراً عن الخيال الشعري عند العرب، فأول شيء نراه عندما نقابل بين الخيال الشعري والديوان هو أن الشابي يهدم في الخيال التراث الذي يبني عليه في الديوان، فهو يستغل في أغاني الحياة تراثاً ثقافياً انتقده ورفضه في الخيال الشعري»(1).ورغم ما أسهب فيه عامر غديرة بعد ذلك من تحليل نقدي لمضمون موقف الشابي من التراث تحت وقع ما يعتبره انبهاراً بالحضارة الغربية فإن تقريره الجازم بالثنائية الضدية بين الديوان والمحاضرة يظل مثيراً يحفزنا إلى التمحيص والتحرّي عبر مسالكَ مغايرة نَشْداً لصواب المنهج.

ولكن الباحث منجي الشملي قد سبق له أن نزّلَ محاضرة الشابي في سياق حضاري يتجاوز حدود الحيرة الأدبية وماهو لصيق بها من قلق نقدي: «إن جوهر

المحاضرة – في نظرنا – هو تساؤل الشابي عن قيمة الأدب العربي القديم بالنسبة إلى الآداب الأخرى، وهذا التساؤل دليل على حيرة فلسفية قد لا يخلو منها كلّ من أخلص إلى تراث أمته ورام تغذية ثقافتها برحيق فكري جديد»[2]. وبناء على ذلك شدّد الباحث على ضرورة اعتبار المحاضرة عقيدة اجتماعية وسياسية تنبثق في وصيّة أدبية نقدية[3].

ولكن الذي يشدّنا بشكل مخصوص في استقراءات منجي الشملي هو أنه ألمح إلى ما يتعيّن من قران بين «الخيال الشعري» و «أغاني الحياة» وإن ورد ذلك في سياق يتخطى عتبة الهاجس النقدي ليتّصل بالقضية الوطنية والحضارية عموماً، فلقد تساءل لماما: «هلاّ نجد تضامناً فكريا بين الخيال الشعري وأغاني الحياة»[4]. كما دعا بعضَ النقاد الذين جازفوا بالحكم في قضية الوطنية عند الشابي إلى «إمعان النظر في أغاني الحياة مُضاءةً بالخيال الشعري»[5].

ومن أدق الدراسات غوصاً على نشوء مفهوم الخيال الشعري وتأويل معانيه عند أبي القاسم الشابي بحث الدكتور جابر عصفور الذي ذهب فيه مذهباً مقارناً حينما وازن بين مذهب الشابي ومذهب محمد الخضر حسين في هذه القضية الشائكة[6].

فإن نحن سلّمنا ببداهة المدارات النقدية التي أسلفناها والتي هي مشتقة من تركيبة «الخيال الشعري» بعنصريه البسيطين: الخيال والشعر، ثم بعنصره المركّب منهما وهو «الخيال الشعري» الذي يرتد إلى مفهوم «الصورة» على اعتبار أنها «صورة خيالية شعرية» بالضرورة أمكننا أن نرصد بعض المنطلقات ارتكز عليها النص الشاهد لنفحص الأمر بعدئذ في النص الشعري بحدّ ذاته.

ولنذكر في البدء بأن أبا القاسم الشابي قد اعتبر أن الخيال – بمفهومه المطلق وقبل تفصيل شقائقه – ملازم للإنسان ملازمة اضطراراً حتى لكأنه نُسغ الحياة ورواؤها، بل إن هذا التقييد في تلاحم الأشياء قد بلغ من التوالج بحيث غدا الخيال معه علة من علل وجود الإنسان.

يقول الشابي: «إن الخيال ضروري للإنسان لا بدّ منه ولا غنيّة عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه، ولعقله ولشعوره، ما دامت

الحياة حياةً والإنسان إنساناً، وإنما كان كذلك لأن الخيال نشأ في النفس الإنسانية بحكم هذا العالم الذي عاش فيه الإنسان وبدافع الطبع والغريزة الإنسانية الكامنة وراء الميول، والرغبات وما كان منشؤه الغريزة ومصدره الطبع فهو حي خالد لا ولن يمكن أن يزول إلا إذا اضمحلّ العالم وتناثرت الأيام في أودية العدم»[7] ثم يخلص إلى تبيان كيف يستقر الخيال أول أمره لدى الإنسان كحقيقة ثم يدفع التطوّر المدنيّ إلى تمييز الخيال من الحقيقة [8]

غير أن الاستطراد ينتهي بالشابي إلى الوقوف على ومضة يبثها بضرب من الحدس النقدي حول اللغة لا يسعنا اليوم إلا أن نتملأها بفحص دقيق دون أن نصل إلى إدراك ترسّباتها الأولى لدى صاحبها، ومدار ذلك هذا الربط المحكم الدقيق الذي أقامه بين اللغة والخيال وطرق التعبير، ثم جَرّد الإنسانَ فأخرجه من دائرة الفعل إلى دائرة الانفعال، كل ذلك في منأى عن أي تأويل بلاغي – إذ قد ضَمّن الشابي محاضرته موقفاً صريحاً من هذه الوجهة – وبناءً على هذا المدخل تعيّن تأويل كلام الشابي في موضوع علاقة اللغة بالخيال تأويلاً يخرج على سياق المجاز كما هو متعارف عليه في فنون البلاغة.

يقول الشابي متحدثاً عن الإنسان:«أجل ! فهو رغم كل ذلك لم يزل بحاجة إلى الخيال لأن اللغة مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية وآلامها وكل مافي الحياة من فكر وعاطفة وشعور، بل إنها لاتقتدر على الاضطلاع بهذا الحِمل الثقيل حتى بالخيال وإنما الخيال يُمدّها بقوةٍ ما كانت لتجدها لولاه»[9]

ولئن جاز لنا أن نتمثل شعر أغاني الحياة على أنه ثمرة للخيال، وبأن الثمار لا تحكي بالضرورة قصة مَنبتها، فإن ما أورده شاعرنا في نصه النقدي لكافٍ في إيضاح مستنده في الذي تحدث عنه وأطنب، ومع ذلك فإن الاستقراء العيني للديوان على نهج الاستقصاء الكلي يوقفنا على ملمح مهمّ في نسيجه اللغوي، إذ لم يغب لفظ الخيال الغياب المطلق – وإن كان تواريه لو حصل لعُدَّ قرينة إضافية على استصفاء الثمرة دون وصف أغصان شجرها – ولكنه يَرِدُ في سياقات محدَّدة متحليا بثوب اللفظ المشترك وبثوب المصطلح الدقيق في نفس الوقت[10].

فهو إذ يتناول تحديد مفهوم الشعر ورسم مذهبه فيه - كما سنعود إليه - يصوّر الخيال على أنه المنبّه المُوقد للشعور الذي هو مدار الفن عامة وفن القول على وجه الحصر:

ما الشعرُ إلاّ فضاءٌ
يرفّ فيه مقالي
فيما يَسُرّ بلادي
وما يَسرّ المعالي
وما يثير شعوري
من خافقاتِ خيالي[11]

وهو عندما يتسامى في وصف العاطفة قاطعاً رحلته الطويلة في رحم الوجدان مغنّياً «صلوات في هيكل الحب» لا يجد من تماثُل يُماهي به إلا وصف هذا الرمز الذي يناجيه بالعبقرية المتولدة مع الخيال لينتهي إلى المطابقة بين خصوصية الذات الموصوفة وملامح الأحلام المحيطة بالخيال ثم يتسامى فجأة :

وتهادت في أُفْقِ روحكِ
أوزانُ الأغاني ورِقّة التغريدِ
فتمايلْتِ في الوجود كلحنٍ
عبقريّ الخيالِ حُلوِ النشيدِ
أنتِ دنيا من الأناشيد والأحلامِ والسحرِ والخيالِ المديدِ
أنتِ فوق الخيال والشعر والفنّ وفوق النُهى وفوق الحدودِ[12]

ويعود الشابي في موطن آخر مستلهماً منبع الفن في تسآلٍ كأنه من استفسار ذوي الحيرة فيقرن بضرب من الاتحاد بين الخيال والإلهام:

أين يا شعبُ قلبك الخافقُ الحسّاس
أين الطموحُ والاحلامُ
أين يا شعبُ روحُك الشاعرُ الفنّانُ
أين الخيالُ والإلهام
أين يا شعبُ فَنّكَ الساحرُ الخَلاّقُ
أينَ الرّسومُ والأنغامُ[13]

ويتردد هذا الاقتران متسعاً شاملا مورد الشعر وجداول الفكر ونفثات الأحلام[14] لينعطف على آخرسياق يرد فيه هذا اللفظ وهو سياق المدخل النثري الذي كتبه الشابي توطئةً لقصيدة «فلسفة الثعبان المقدس»[15] وفيه ينبري الخيال رديفاً للأحلام حاكياًصدى الشعر والفلسفة والتصوّف.

وما من شيء في كل ذلك إلا وهو تأكيد على انسجام رؤية الشابي في ما قاله عن الشعر وفي ما صاغه شعراً وهذه هي درجةُ المواءمةِ داخل العالم الشعري والوجداني لدى شاعرنا وهي بنفس الاعتبار مِسبار التمييز في الغرض المطروق ورائز من روائز الأصالة الذاتية في دلالات المضمون.

وسيصْدق مثيل هذا التكاشف حينما ننتقل إلى مدار الشعر من حيث هو المفهومُ النواة والمحرّك الشامل للعملية الابداعية، بل وربما من حيث هو في المنبع التكويني أصلٌ والتفكير «في الخيال الشعري عند العرب» فرع عليه، وإنما جاء الفرع متحلياً بحلية الأصل لا في التاريخ والزمن وإنما في التقدير والاعتبار.

واللطيف الدقيق في تناسج النّصين – النص الموضوع والنص الناقد – أن أبا القاسم الشابي يجعل علاقة الشعر بالإنسان على مقاس علاقة الخيال به، فالشعر هو أيضاً ضروري في الحياة الإنسانية طبعاً وجبلّةً، وضرورته على قدر ضرورة إحساسه بالجمال وعلى قدر إفصاحه عنه: «إن الإنسان شاعر بطبعه، في جبلّته يكمن الشعر وفي روحه يترنم البيان، أي إنسان لا يهتاجه المنظر الساحر والمشهد الخلاّب وأيّ امرىء لا يستخفه الجمال في أي مظهر من مظاهره وفي أي فتنة من فتنه»[16]

ولا يتحدد الشاعر في أعراف الأدب والفن إلا بعمق الكثافة التي تحوط بإحساسه الوجداني، إذ تفاوتُ الناس في هذه الغريزة الشعرية لا ينفي وجودها عند من هي على أقل درجاتها فيه، ولا يغيّر من طبيعتها أنها عند بعض الناس على أرقى الدرجات: «ولكن الناس يتفاوتون في إدراك الجمال والشعور به على حسب قوة هاته الغريزة الشاعرة أوضعفها، فمنهم من تضعف فيه هاته الغريزة ضعفاً بيّناً حتى توشك أن تموت، لأن نفسه قد استحوذت عليها غريزة أخرى شغلت كل ما بها من فراغ، ومنهم من تقوى فيه هذه الغريزة حتى تتمرد فتطغى على كل ما عداها من الغرائز البشرية المتطاحنة»[17]

ويأتي الشابي بتعليل ما أفاض فيه معتمداً على استصفاء الطبيعة للعبقريات ومتدرجاً مع ما يتولد لدى الإنسان من الغريزة إلى الشهوة فإلى الإحساس ثم إلى الشعر: «لأن النفس الإنسانية مضمارٌ رحيب تتقارع فيه الغرائز وتتصارع فيه الميول والشهوات، وبقوة هاته الغريزة أو ضعفها يتفاوت الإحساس والشعور فيتفجّر الشعر الخالد من بعض الأفئدة البشرية على حين أنّ الأخرى لا تَرْشح بغير الصديد، وتتكشف بعض النفوس عن عبقريات جبارة عاصفة على حين أن البعض الآخر لا يلد غير الغباوة المستخذية النائمة»[18]

لقد جاء حديث الشابي عن ماهية الشعر ووظيفته على هيئة لائحة، ولكن حديث الشابي في «الخيال الشعري عند العرب» قد صيغ وكأنه تأكيد لحقائق قد عولجت على مراس الواقع في الإفضاء بالشعر، فإذا نظرنا في «أغاني الحياة» نظرة الاستقصاء القطعي من أوّل بيت فيه إلى آخر الأبيات متوسلين بالضوء الكشّاف لمقولة الشعر في حدها الماهي ومراسمها الإجرائية انتهينا إلى ما يصلح حجةً أيضاً على أن الشابي قد كان يقول الشعر وهو يتحسس غائيته، وأنه كان يقول الشعر وهو حامل لقناعات مطلقة حوله، وهذا التوالج بين النص الشاهد وهو الخيال الشعري والنص الموضوع الذي هو أغاني الحياة يقدّم لنا المرتكز الأساس في التناظر القائم على نسيج النصين، والذي زعمنا أنه يمثّل تكاشفاً سنجازف فنصطلح عليه بمرآوية التناصّ داخل العالم الشعري لأبي القاسم الشابي.

ولئن سبق أن أسمينا النص الشعري بالنص الموضوع والنص النقدي بالنص الشاهد فإن ذلك لا يحظر علينا أن نتمادى في الاستفسار فنسأل: أي النصين هو النص المشروع وأيهما هو النص الإنجاز.

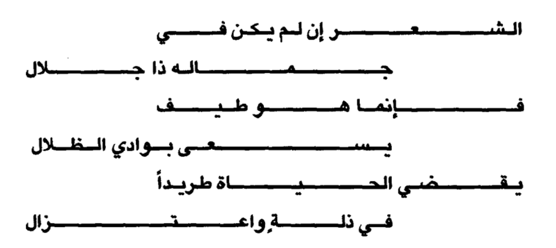
إن كل ما على السطح يغري بانتخاب «الخيال الشعري عند العرب» ممثلاً لصوت الميثاق، فبنيته الصريحة وبنيته المؤولة لا تنفكّان عن مراسم الخطاب التأسيسي بكل الحيثيات التي يقتضيها «البيان» الكاشف لبنود المشروع الشعري كما لو كان نسيجه كنسيج الدساتير الوضعية. وكل ما يتبدّى على ظاهر الديوان يستدرجنا إلى تعيينه ممثلاً للانجاز، كيف لا وهو الشعر يتحدث عن كل شيء.

غير أن منبع الامتياز كما يعاكسنا به الشابي فيثني مهجتنا عمّا هي ميّالة اليه هو أن اغاني الحياة قد جاء شعراً يتحدث عن كل شيء وجاء في نفس البرهة شعراً يتحدث عن الشعر، وهنا تنعقد المفارقة الخلاقة على رباط مزدوج، وبعد أن يتجلّى لنا أمرها تالياً سنعرف أن أيّاً من النصين اصطفيته مشروعا فهو لك وأيُّ النصين قلت إنه الانجاز كان لك فكلاهما اللُّحمة وكلاهما السّدى.

وأما جلاؤه فيدعونا إلى الحفر في نشوئية المدوّنة الشابيّة بنصيها: النص الناقد والنص الدليل.

وإذا ما تذكرنا بأن الشابي قد ألقى محاضرته عن الخيال الشعري عند العرب في فيفري 1929 وأن إشكاليتها قد تولدت لديه قبل ذلك بسنتين[19] وتذكرنا أن أبا القاسم الشابي الذي لم يعمر الا خمساً وعشرين سنة قد انحصرت حياته الإبداعية في ثماني سنوات (1925 – 1934) ثم إذا نحن فحصنا ديوانه وتبينا تاريخ القصائد التي خص بها الشعر في حد ذاته ايقنا بأن هذا التناسج قد كان حاصلاً في واقع الزمن التاريخي تتداخل فيه مكونات النص الناقد ومقومات النص الشاعر. فلقد كان موضوع الشعر – بماهيته ووظيفته – هاجساً غالباً امتدت إفرازاته حتى طفحت على سطح اغاني الحياة، ويكفي ان نعرف ان موضوع الشعر قد تخلل كل انسجة الديوان فامتد على مسار السنوات الثماني التي هي العمر الشعري لأغاني الحياة، ولكنه انفرد وسط ذلك بأربع قصائد كلها صيغت قبل القاء المحاضرة اذ تقع بين الشهر السادس من سنة 1925 والشهر العاشر من سنة 1928، وفي صميمها تقع الفترة التي انتابه فيها هاجس الشك في كثير من الموروثات ونالته حيرة البحث عن اعادة بناء الذات الابداعية في الصوت العربي من خلال تراثه الادبي والنقدي.

فقصيدة «شعري»[20] تأتي كالبيان المتكامل حول ماهية الشعر ووظائفه بما يجعله في تماثل اوفى مع كيان الشاعر ومهجته وقد طاف فيها بالشعر من مرآة عاكسة إلى مصدر الانفعالات ومن وسيلة التعبير حزناً وفرحا إلى دوره العلاجي في النفوس، ومهما يكن من أمر الاغراض التي يتوسل بها الشاعر فالمدار لديه واحد هو طلاقة الوجدان وتطابق الشعر على الشعور، وهذا التوافق هو الذي يكفل له مهابته التي هي الرديف المحايث لقدسية الفن:



الشعر إن لم يكن في
جماله ذا جلال
فإنما هو طيف
يسعى بوادي الظلال
يقضي الحياة طريداً
في ذلةٍ واعتزال

وتأتي قصيدة «ياشعر»[21] بأبياتها الثمانية والتسعين كلوحة من لوحات المناجاة الابداعية، فيها الشعر منادىً ومنادياً، وفيها الشعر واصفاً ومحاكياً، ومن ورائها الشاعر يبث قصة وجده في الشعرفتتماهى على قوله الذات والفن.وليس مما يغفل احد عنه أن القصيدة قد اتخذت من صيغة النداء متكأ، وأن الشاعر قد زاوج بين ندائه «ياشعر» وندائه «يا قلب» حتى لكأنّ كليهما يتجه بمناجاته إلى الآخر عبر مناجاة الشاعر لكل واحد منهما حتى يبلغ السر مداه ويدرك الوهج منتهاه في خاتمة القصيدة:

يا نايَ أحلامي الحبيبة يا رفيقَ صبابتي
لولاك متّ بلوعتي وبشقوتي وكآبتي
فيك انطوتْ نفسي وفيك نفختُ كلَّ مشاعري
فاصدَحْ على قمم الحياة بلَوْعَتي يا طائري

ومع قصيدة «أغنية الشاعر»[22] يتحول الخطاب إلى افضاء بالقلق الوجودي في ما نَغَمُه الشكوى وحافزُهُ تظلّم مع إباء، وإذا بالشعر كوسيط اللّطف:

1 - يا ربة الشعر والأحلام غنّيني
فقد سئمتُ، وجوم الكونِ من حينِ
6 - يا ربّة الشعر غنّيني فقد ضجِرتْ
نفسي من الناس أبناءِ الشياطين
10 - يا ربّةَ الشعر إني بائسٌ تعسٌ
عدِمتُ ما أرتجي في العالم الدون

وهو تخليل نغميّ احترف الشابي براعة صوغه عندما يشتق من جسم اللغة قوالب يسكبها بفنّ ثم يحولها الإيقاع إلى مسكوكات لا تصلح إلا له بعد أن غرس لديك أنها لا تصلح إلا به.

إلى ان نصل إلى رابعة القصائد في هذا المضمار وهي «قلت للشعر»[23] ومعها يبلغ التماهي الوجودي ذروته الشاهقة، وفيها تتجانس صورة الشاعر وهو ينادي وصورة الفن وهو ينادَى عليه، وإذا بالتناظر المرآوي كأنما يدخل أدق الشقائق فيخلق في القول الفرد تناصاً كتناصّ القولين.

وتُفيض طاقة الإبداع على كيان اللغة فيعتمل في جسمها الشعر ايقاعاً لا ينفك يتراوح في ميلانٍ مفتاحه صيغة اكتنازٍ من حرفٍ جارٍ وضمير مجرور: «فيك». ثم تتلّون السبائك التي بها يُضفر التركيب ويسوّى الإيقاع فتنبثق من صوت الشعر مراودة ملحاحٌ تأخذ من القارىء صدىً يشده إلى اغاني الحياة بتخصيص لا ينافس في أمره احدٌ فنكاد نوزّع صيغ الايقاع توزيعاً سنفونياً:

أنتَ يا شعرُ فلذةٌ من فؤادي...
فيك ما في جوانحي
فيك ما في خواطري
فيك ما في مشاعري
فيك ما في عوالمي
فيك ما في عوالمي
فيك ما في عوالمي
فيك ما في طفولتي
فيك ما في شبيبتي
فيك إن عانق الربيع فؤادي
فيك يبدو...
فيك يمشي...
انتَ يا شعرُ قصّة عن حياتي
انتَ يا شعرُ إن فرحتُ...

انـت يا شـعـر كـاسُ خـمـرٍ...
فيــك ما في الوجود مـــن حَلَكٍ
فيــك مـا في الوجود مـن نـغـمٍ
فيـك مـا في الوجـود من جَـبَـلٍ
فيــك ما في الوجود من حسـكٍ
فيك ما في الوجود حبٌ بَنُو الأرض...
فــســـواءٌ عـلـــى الـطيـور
فــســـواءٌ عـلـــى النجـوم
فــســـواءٌ عـلـــى الـنسـيم
فــســـواءٌ عـلـــى الــورود

وهو توزيعٌ يَستمدّ وقعَه من الترداد باستئناف الصوت وتكرُّرِ الايقاع المتماثل مطلقاً، ولكنه لا يقوم له شأن موسيقي الا بفضل هامش الاختلاف الذي يتخلله سواء من مفْصلٍ إيقاعي إلى آخر أو من جملة موسيقية إلى اخرى.

وليس جزافاً أن كان هذا الطرز في صميم القصيدة التي يتحدث فيها الشاعر بالشعر عن الشعر، ولئن جردناه كهيكل عظمي فالقصد أن نسلبها في خطاب النقد سحرها الشعري حتى يتيسر عقلها ثم نعاودها في كيانها الشعري متكاملاً على صفحات الديوان فينجلي فرقُ مابين الحسّ والتبصر.

ولكن الشعرليس ينفك عن الديوان وليس يهادنه - لا من حيث هو القول - ولكن من حيث هو المقول فيه، وإذا ما الإلهام واحدٌ فالصور شتّى: فهذا الشعر وهو في تماثل كامل مع الحب والفن:

يتلو علـــى ســـمــعي أغــاريدَ الحــيـــاة الطّاهــرهْ
ويثــيــر فـــي قلبـــي أناشــيــد الخلود الســاحـرهْ
تقف العــذارى الخــالداتُ عــرائسُ الشــعــر البــديعْ[24]
في ضـــفـــتـــه مـــرددات نغـــمـــة الحلم الوديعْ

وهاهو يناديه الشاعر بطائره عسى أن يجد عنده ملاذاً يَشفيه مما حل به:

يا طائر الشعر روّحْ على الحياة الكئيبهْ
وامسحْ بريشك دمع القلوب فهي غريبهْ[25]

وهو قبل ذلك صورة شقيقة من ذات الشاعر يخاطبه وكأنه كيان منفصل فإذا به يتحدث اليه وهو كيان من ذاته كأنما حلّت مهجة كل واحد منهما محل مهجة الآخر فيحمّله رسالة الحياة في ترامي مسؤولياتها:

يا شعرُ أسمعتَ لكن
قومي أراهُم سكارى
فلا تُبالِ إذا ما
أعطوا نِداكَ ازوِرارا
واصبرْ على ما تُلاقي
واصدعْ وُقيت العثارا[26]

وفي قصيدة «الغاب» التي جاءت في آخر مراحل النضج التي أدركها أبو القاسم الشابي انعطاف آخر على الشعر وقد التفّ به الخيال والحُلم والتفكير وعانقته المشاعر والأنوار والأنسام:

في الغاب دنيا للخيال وللرّؤى
والشعر والتفكير والأحلام
شعري وأفكاري وكلُّ مشاعري
منشورةٌ للنّور والأنسام[27]

ثم تتحول نواة اللغة في لفظة الشعر بجذرها التأثيلي إلى توليد متلاحق في انسياب اشتقاقي فيتواتر عندئذ حديث الشاعر عن «الشاعر»: فإذا «الشاعر الموهوب يُهْرقُ فنّه»[28] وإذا الربيع «يمشي على الدنيا بفكرة شاعر»[29]. وتعود صورة الربيع كرّة أخرى لتتلاحم والشاعر:

فاحذَر السحر أيها الناسك القدّ
ديس إن الحياة يُغوي بهاها

والربيع الفنّانُ شاعرها المفـ

ـتون يغري بحبّها وهواها[30]

ثم تعمل آلية الاشتقاق صنيعاً مزدوجاً يتناظر فيه الشعور مجموعاً، والشاعر مجموعاً، فتأتي:

وأسير في دنيا المشاعر حالما

غرداً وتلك سعادة الشعراء[31]

وآخر ما تعتركه لغة الشابي من هذه المادة اللغوية النافذة الأثر في قاموسه، والبالغة البصمات على صياغاته، قالبُ النسبة إلى الشعر لاستنباط النعت الواصف: «شعريٌّ» على التذكير. و «شعرية» على التأنيث.

فعندما يقبل على وصف الطفولة بالبراءة والاستقلال عن هموم الزيف وأدران السلوك الإنساني لا يجد لها من نعت إلا قوله «إنّ الطفولة حقبة شعرية»[32] وعندما يمعن في التسامي بحياة الإنسان الفنان إلى مرتبة الخلود في ما يشبه الوجود المطلق يتوسل بالنعت ذاته محوِّلا بالمجاز دلالته في انسياب اشتقاقي لا اعتراض لأهل اللغة عليه:

وحياةٌ شعريّةٌ هي عندي

صورةٌ من حياة أهل الخلود[33]

فإذا جاء إلى أفق الارتقاء الصافي لازمه هذا اللفظ الذي تحوّل في جدوله القاموسي صنوا للتجرّد، وقرينا للمدى الرّحب الذي به السعادة، عندها تستقر صفة «الشعري» استقراراً تاماً على دلالة ما قد تعتبره الوجود المفقود عند الشابي، أو قل هو الوجود المبحوث عنه، وعندئذ يكون الشعري صورةً تقابل الوجود الحاصل لترسم معالم الوجود المضادّ.

يقول في قصيدة السعادة:[34]

هذي سعادة دنيانا فكن رجلا

إن شئتها أبد الآباد يبتسم

وإن أردتَ قضاء العيش في دَعَةٍ

شعريةٍ لا يُغشّي صفوَها نَدم

ويقول في قصيدة «الغاب»[35]

واصــــيـخ لـلصـــــمت المفكر هـاتـفـــاً
في مـــســـمــــعي بغـــرائب الأنغـــام
فـــإذا أنا في نشـــوة شـــعـــريَـــة
فـــيّـــاضــــةٍ بـالوحــــي والإلهـــام

ولعلّ ذروة التماهي بين استخدام النعت بلفظ «الشعري» والتخصيص الدلالي للتجرّد بإطلاق قد أفاض بها شاعرنا وهو يتسامى بالجمال فيُصبغ عليه سماتِ القداسة ويحوّله مَعبداً، ثم لا يُلفي في دلالة المعبد ما يَشفي كل غليله من المعنى المكتنز التوّاق فيعزّزه بوصفٍ اشتق له من الشعر على قالب النسبة نعت الشعريّ:

وسكَتْنا وغرّد الحبّ في الغاب فاصغى حتى حفيفُ الغصونِ
وبنى الليلُ والربيعُ حوالينا من السحر والرُّؤى والسّكون
معبدا للجمال والحبِ شعريّاً مشيداًعلى فجاج السنين[36]

وما كان الوقت قد حان ولا التاريخ قد نضج ولا لغة النقد قد انصاعت حتى يمضي أبو القاسم الشابي قدما في تجويد القاموس الشعري وتوليد الابتكارات اللغوية فيه، فقد كان مبكّرا عندها أن يستنبط المفاهيم الراقية في شمول صناعة القول الفني على المنزلة الكونية، ولو كان الزمن قد أوشك يومها لكان أبو القاسم الشابي أوْلى الشعراء بل أوْلى النقاد بالحديث عن «الشعرية» بتركيز واستغراق.

ومن أدرانا لعل استخدامه المتواتر لبعض ألفاظ اللغة – تماما كتوسلاته التعبيرية بالتلوين الدلالي المتموج – إنما يمثل إرهاصا من إرهاصات المبدعين.

ولا يقينا في هذا الذي نذهب إليه ببعض المغامرة إلاّ ما سنتبيّنه من تمييز المضمون الشعري لدى الشابي – بعد الذي رأيناه في مستوى الخيال ثم في مستوى الشعر – عندما نقتحم عالمه الفني في أدق خصائصه باحثين عما تآلف من هذين الجناحين – الخيال والشعر – فطبع أغاني الحياة بالسمة التي باتت عنوانا متفردا لا تخالطها الأمزاج وإذ نتمادى بإصرار في كشف مناقب التناص بين القول المبدع والقول الناقد لا نملك في الأمر ألا أن نرجع إلى المبدأ الكلي كما صاغه الشابي بنفسه وليكن، في الاعتبار، هو

الأصل وقول الشعر نتاجا له، أو ليكن – في التقدير – أنه هو الثمرة التي جناها الشاعر من تجربته في صوغ الشعر ومكابدة أوجاعه بالحمل والولادة.

يقول أبو القاسم: «أريد أن أبحث في الخيال عند العرب من ذلك الجانب الذي تتدفق فيه أمواج الزمن بعزم وشدة، وتتهزم فيه رياح الوجود المتناوحة مجلجلة داوية جامحة، وتتعاقب عليه ظلمات الكون وأضواؤه وإصباح الحياة وإمساؤها، ذلك الجانب الذي يستلهم ويستوحي ويحيا ويشعر، ويتدبر ويفكر، أو بكلمة مختصرة إنني أريد أن أبحث عند العرب على ما سميته خيالا شعريا أو خيالا فنيا»[37]

نعم إذا التقى الخيال والشعر تولد الخيال الشعري الذي هو الخيال الفني، والذي هو بصريح الأداء كما قرأنا: استلهامٌ ووحي وحياة وشعور وفكر يتدبر. ولذلك استطرد الشابي: «فالخيال بهذا المعنى الذي بسطته وعلى هذا اللون الذي تكلمت عنه هو الذي أريد اليوم أن أتلمسه في جوانب الحياة الفكرية العربية، وهو الذي أريد أن نتعرف إليه في ما أبقى لنا أجدادنا الأقدمون من تراث روحي ضخم وثروة أدبية طائلة حتى نعرف ما هي عليه من قوة وإنتاج»[38]

وعندئذ لا نملك مع الشابي إلا أن نصادر على تناسج المقومات الأساسية في بنية الشعر لديه كما أحسّ به، وكما تصوره، وكما تحدث عنه، ثم كما صاغه.

ولنفترض أن النقد يسلم معنا بأن حديث الشابي عن الخيال في أغاني الحياة واتكاءه على استلهامه والإستنجاد الصريح به وهو يقول الشعر إنما كان ثمرة أولى من ثمار الخيال الفني ذاته إذ ليس ذلك من المقطوع بشيوعه في سنن أفنان القول الشعري عند العرب.

ولنفترض أن النقد يسلّم أيضا بأن حديث الشابي عن الشعر وهو يقول الشعر قد جاء على نسق من الإفضاء، والتصوير، والمناجاة، يجعله إلى ثمار فن الخيال الشعري أقرب منه إلى حديث الناظمين عن الشعر، أو حديث الشعراء ساعة يهيمون، أو ساعة ينجلون كالهائمين ليتحفزوا بأنفسهم وليحفزوا سامعيهم في ضرب من طقسات الإلقاء نسجا على من سأل: هل غادر الشعراء من متردّم.

وأيّا كانت درجة التسليم – إن هي سمت – وكيفما جاءت مراتب الإقناع – وإن هي انحدرت – فمجال البحث في أمر التحام الشعر بالخيال سنقيمه – كما سبق أن ألمحنا لماما – على مدار الصورة، ولنبدأ في ذلك بأيسر السبل.

لقد تناول الشابي وهو يتحدث عن الخيال الشعري عند العرب موضوع الأسطورة فقارن ما عليه أمر العرب في هذا الشأن بما هو عليه عند الأمم الأخرى، وكيف تزخر آدابهم بالخصب الناجم عن أفق الخيال الفني لأن أساطيرهم «قد كانت مشبعة بالروح الشعريّة الجميلة». فأهل اليونان قد أخذوا عن الآشوريين عبادة آلهة الحب والجمال عشتروت واتخذوا لها اسماً هو أفروديت «ونسجوا حول نشأتها أساطير شعرية لم يعرفها الآشوريون فكانوا يزعمون أنها خُلقت من أمواج البحار».

ويستلهم الشابي اتقاد الذهن فيستحثه بالاستفسار: «أرأيتم هذا العمق في الفكر وهاته السعة في الخيال في الأسطورة التي تزعم أن أفروديت قد خلقت من أمواج البحار»[39]

ولن يتخلف الشابي عن الوفاء بالدعوة، بل سيكون في الموعد، والتاريخ هو 19 جويلية 1930 يوم ألف قصيدته «الجمال المنشود» مُهديا إياها «إلى عذارى أفروديت» في ما يشبه التوطئة التي تمهد إلى العنوان[40]واقتصر الأمر على تضمين الصورة في هذا الإهداء، حتى إذا ما جاء يوم 13 أكتوبر 1931وقّعَ على استكمال إنجازشعريّ آخر هو «صلوات في هيكل الحب» حيث يواصل استلهام صور الأساطير فيتجه هذه المرّة إلى موروث الرومان في الميثولوجيا، ويقيم الصورة الشعرية على إلهة الحب لديهم فينيسُ ويضمّنهانسيج نصّه الشعري:

أي شيء تُراك هل أنت فينيسُ
تهادت بين الورى من جديدِ
لتعيد الشباب والفرح المعسول
للعالم التعيسِ العميد

ثم يُجاذِبُ منبع الصورة الفنية إلى رصيده من الموروث العربي الإسلامي فيحوم على قاموسه الدلالي الذي يوفّر له الإيحاء بالصورة التي هي كفيلة بالإيفاء بالغرض ومحاكاة الأسطورة وإن لم تكن أسطورة :

أَمْ مــــلاكُ الفـــــردوس جـــــاء إلـى الارض

لـيُــــحــــيي روح الســـلام العــــهــــيـــد

ويمتدّ موج الاستلهام من موروث ميثولوجي عند الآخر إلى تراث سَنيّ عند الأنا فإذا:

أنـتِ أنـــشـــودة الأنـــاشــــيـــد غـنّـاك

إلـــــه الـغـنـاءِ ربُّ الـقــــصـــيـــدِ

فلا تتملّك إلا أن تعاود الرحلة من أغاني الحياة إلى رحم «الخيال الشعري عند العرب» لتقرأ: «وهكذا كانت آلهة اليونان وأساطيرهم عنها: آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال، فكل آلهة رمز لفكرة أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شيقة من صور الشعر يقرؤها الباحثون فيحسّون أنها صادرة عن مخيلة قوية وإحساس فيّاض يشمل العالم ويحس بأدق أنباض الحياة»[41]

ثم لِتَعقدَ القرانَ بين «إله الغناء ربّ القصيدة» وما سبق أن سطره نثرا ونقدا: «فكما أنهم قد جعلوا للحب إلها وللجمال آلهة فكذلك جعلوا للحكمة آلهة، وللشعر والموسيقى إلها ولغير هذه من المعاني العميقة مظاهر الكون الرائعة أرواحا وحياة تحس وتشعر بحيث كانوا ينظرون إلى الوجود من خلال أساطيرهم نظرة فنية تحس بتيار الحياة يتدفق في كل كائن ويستجيش في كل موجود»[42]

ولكنك وأنت تتجوّل على صفحات الشعر بين عذارى أفروديت وفينيس الرومان من قصيدة إلى أخرى قد يقودك وعيك النقدي او يهديك حسّك الجمالي إلى الوقوف على التناظر المرآوي بين النصين الكبيرين ـ الخيال الشعري كنصٍّ ناقد وأغاني الحياة كنصٍّ شاعر ـ ثم قد تتجاوز ذلك لتُمعن في البحث عن بؤرة الكشف داخل النص الشعري بذاته، فإذا بصورة أفروديت في قصيدة «الجمال المنشود» وصورة فينيس في قصيدة «صلوات في هيكل الحب» ترْتدان إلى معين من الإلهام واحد وأن إحداهما امتداد للأخرى وأن الفاصل الزمني بينهما ومدته خمسة عشر شهرا[43] لم يكن إلا استراحة لإنضاج النفس الشعري والذهاب به إلى تمامه الأقصى؛ وإذا كان المضمون الشعري، والدلالة بحقائقها ومجازاتها، والصورة الفنية بتداعياتها التخييلية، تقوم جميعها قرينة وصلٍ وارتباط فإن

الذي يوفّر الحجة الأقوى إنما هو التماثل البنائي: أفلم تردِ كلتاهما على البحر الخفيف واعتمدت حرفَ الدال رويا مسبوقا بردفه الممدود فتطابق الوزن والقافية فكان طالع «الجمال المنشود»:

يا عــــذارى الجـــمــــال والحبّ والأحــــلام
بـل يـابَـهـــــــاء هـذا الـوجــــــــود

وكان طالعُ الصلوات:

عـــــذبةٌ أنتِ كـــالطفـــولة كـــالاحــــلام
كـــاللحن كـــالصـــبــــاح الجـــديدِ

ولو أنّ ناقدا راح يفكك القصيدتين ليُسوي منها تركيبة جديدة تقوم على التداخل والمُشابكة لما ظلم أبا القاسم الشابي في شيء أما لو انتخب من هذه ومن تلك تركيبة أسلمها إلى من يلحنها ثم إلى من يؤديها لحنا وغناء لكان له عليه فضل مشهود.

وذلك بعض ما قصدناه ونقصده بمرآوية التناص مما صادرنا عليه.

وقد لا يكون من الانصاف أن نتحدث عن تداعيات الصورة الفنية باستلهام الموروث الأسطوري دون أن نعرض إلى قصيدة «نشيد الجبار» التي أردف الشابي إلى عنوانها تكملة كأنما للإيضاح فقال «نشيد الجبار: أو هكذا غنّى بروميثيوس» وتفسر الباحثة ريتا عوض ذلك - رغم قلة تعاطفها مع الشابي إلى حد التحامل عليه في مواطن متكررة - بأن الشاعر كان يبحث عن تماثل «يعادل فيه بين نفسه وبين بروميثيوس وهو نصف إله يوناني قديم تقول الأسطورة إنه مَنع كبير الآلهة زيوس من القضاء على الجنس البشري وسرق النار من الآلهة ووهبها للإنسان، فعلّمه كل الصناعات التي كانت سرّا من أسرار الآلهة، وتروي الأسطورة أن زيوس غضب على بروميثيوس وعاقبه بأن قيّده إلى صخرة وخلىّ الطيور تنقر عينيه فكانت العينان تُستبدلان وتستمر حالةُ العذاب الأبدي، لكن بروميثيوس رغم العقاب المر لا يستسلم ويظل ثائرا متحديا»(44)

ومما تُوقفنا عليه قراءة التناظر الداخلي من حيث هي آلية لمكاشفة النص بالنص ووسيلة لإثبات تميّز المضمون الشعري عند أبي القاسم الشابي ما حفل به ديوان أغاني

الحياة من ثنائيات التداعي في إطار الصورة التخييلية المثمرة: من ذلك علاقة الشابي بمعنى الموت وكيف تأتي منشطرة كأنما يقابل وجهها الأول وجه ثان يعاكس ملامح المِثل بِسمات الضد، فقصيدة «يا موت» تطرح الوجه العارض وقد ارتبطت بالظرف الزمني الموقوف بذاته، فقد قالها الشابي وقدّم لها قائلا: «هي صرخة من صرخات نفسي المملوءة بالأحزان والذكريات، وشظية من شظايا هذا القلب المحطّم على صخور الحياة، قلتها في أيام الأسى التي تلت نكبتي بوفاة الوالد، رحمه الله»[45] وفيها ينادي الشاعر الموت مستحثا على الأجل، متعجلا فيه، متطلعًا إلى أن يَرِدَ حوضه.

فمنذ أن صوّر العلل الدافعة تفجّرَ بالقول:

يـامــــــوتُ قـــــد مـــــزّقتَ صـــدري
وقـــســـمـتَ بـالأرزاء ظـهـــري
وفـــجـــعـــتَـني فـي مَـن أُحـب
ومـن إلـيـــه أبـثُّ ســـري

ثم يصرخ مستنجدا طالبا:

وأجـــوبُ صـــحـــراء الحـــيـــاة
أقـــول «أيـن تُـراه قـــبـــري»
مـــــاذا تـــود مـن الـشـــقـيْ
ي بعــيـشـه النّـكِدِ المـضــر
إن كـــنـت تـطـلـبـنـي فـهـــا
ت الكـاس أشـربـهـا بصـبـر
خـــذني إليك فـــقـــد تبـــخْ
خَـــر في فـــضـــاء الهمّ عـــمـــري
يـامــــوتُ نـفـــســي ملّـت الـدْ
دُ نـيـــا فـــهـل لـــم يـاتِ دوري

ولا تمر الأيام حتى تأتي مقطوعة «الاعتراف»[46] لتطرح الوجه المضاد وهو الحقيقة الباقية الناسخة للأحاسيس العارضة، فتتوحد أجزاء الصورة المنشطرة وتتكامل مقوماتها بهذا الاستلهام الذي يغرفه الشابي من منهل الثقافة الإنسانية المتعددة في مصادرها:

فتوشيح النقيضة قد جاء على نمط صورة مستقاةٍ من آلية الاعتراف ـ لا كمفهوم لغوي محايد ـ ولكن كمَرْسَمٍ ضمن طقسات محدّدة: جلوسا على كرسي الاعتراف، وإفضاء بالذنب من وراء حجاب، واستغفار يأتي عبر الخلاص من عقدة الإثم بعد البوح به:

ما كنتُ أحْسَبُ بعدَ موتك يا أبي
ومشاعري عمياءُ بالأحزان
أني سأظمأ للحياة وأحتسي
من نهرها المتوهّج النشوان
وأعود للدنيا بقلبٍ خافق
للحبّ والأفراح والألحان

إلى أن يقول:

وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها
ضربٌ من البهتان والهذَيان
إن ابن آدم في قرارة نفسه
عبدُ الحياة الصادقُ الإيمان

ولكن الذي يؤكد تناسج النص الشعري في هذا الأسلوب من التناظر المرآوي ويزيده إيغالا في تجريد الصورة الفنية هو بناء الشابي لكلامه على مخاطبة والده بالذات، فكأنه هو محطّ عقدة الذنب، وهو في نفس الوقت رمز السلطة الروحية التي ستحكم للجالس على كرسيّ الاعتراف بالتوبة، فإذا بالأب فداء للذنب وشفيع فيه وغافر لصاحبه، وإذا بصورته تنبعث لنا مجدّدا من وراء النص الآخر، نص «الخيال الشعري» عندما حوّله صاحبه من محاضرة تلقى إلى سجل مدوّن يكتب فينشر وخطّ عليه إهداءه فقال: «إلى حضرة الوالد الكريم (...) الذي رباني صغيراً، وثقّفني كبيراً وأفهمني معاني الرحمة والحنان، وعلّمني أنّ الحق خير ما في هذا العالم وأقدسُ ما في هذا الوجود..».

فكانت صورة الأب هي صورة ضيف الشرف في مركب النص الشاهد والسّند يُستدعَى علناً ويصرحُ باسمه جهارا.

ومما ينثال في جدول التداعيات المتناظرة أزواجًا أزواجًا هذا الإقدامُ على إقحام المقدّس في عريكة الشعر دون النيل من هالة قداسته بل بعقد ضفيرة - كنسيج الملويّات - بين قدسيّةالشعر وشعرية المقدّس، فقصيدة «قال قلبي للإله»[47] - وهي لا تحمل في الديوان توثيقاً لتاريخها - قد تصلح مدخلاً يهيّيء خطابا شعرياً آخر ويؤسس لضرب من الصور الفنية يرقى إلى منازل التخييل الغامر. فالعنوان يلقي بنا في جدول المناجاة ولكن مدار الأبيات السبعة التي تتشكل منها القصيدة - أو قل المقطوعة - هو حديث الذات عن الذات، فكأنه حوار نفسي كالمونولوج إذا رمت الاصطلاح، وأبدع ما فيها أنها زاوجت في مستوى الصورة بين قاموس اللغة الرومنسية والتحويل الدلالي لمعانيها عبر المجاز فأتت متراكبة تُمْعن في الإيحاء، ومن شدة الحبك تختفي لعبة اللغة المتراكبة:

في جبال الهموم أنبَتُّ أغصاني
فرفَتْ بين الصخور بجَهد
وتغشّانيَ الضباب فأورقتُ
وأزهرتُ للعواصف وحدي
وتمايلتُ في الظلام وعطَرتُ
فضاءَ الأسى بأنفاس وردي

فالنظر المبادر يقف بنا على عتبة الاستلهام الرومنسي، وأما النظر الفاحص فيلج بنا إلى منطقة أخرى من الإدراك ليكشف لنا أن الجبال، والأغصان والضباب، وكذلك الأوراق والأزهار والعطر، ثم العواصف والظلام، كلها ألفاظ حُوِّلت عن مجرى معانيها فخرجت من حقل الدلالة على الطبيعة - بمكوّناتها الحسّية وأعراضها غير الحسّية - إلى دلالاتٍ لاصلةَ لها بالطبيعة إطلاقاً، فالجبال هي الهموم، والأغصان هي تنامي الذات، والصخور مكابدة الكيان، والضباب متاعب الحياة، والأوراق والأزهار مع العواصف صعوبات في تدرّج الوجود وتطور النمو...

وسائر مكوّنات القصيدة على هذه الشاكلة بلا تردد ولا اختلاف، ولك أن تستقرىء الأمر مع: التمايل، والفضاء، والغناء، والأعاصير، والأفنان، والثلج، والخضرة، والشذى، والمروج، والربيع، والفجر، والريح. فليس واحد من كل تلك الألفاظ التي هي لَبِناتُ البنية اللغوية للأبيات الأربعة الباقية بدالّ على ماهو دالّ عليه بالوضع الأوّل: نعني أنّ أيّ واحد

من تلك الألفاظ لم يستعمل في معناه الحقيقي كما يقول أهل البلاغة، إذ كلها بلا استثناء من قاموس ألفاظ الطبيعة، ولم يُستخدم منها في سياق الدلالة على الطبيعة حقيقةً.

فإذا كانت قصيدة «قال قلبي للإله» هذه مدخلاً تأسيسيّاً فمصبُّها الشعري هو قصيدة «إلى الله»[48] حيث تتحول المناجاة في صورها التضمينية إلى قالب المخاطبة العلنية فيرتدي خطاب الشعر ثوب الرسالة المفتوحة على حد مفاهيم العصرالمحايثة، ولعل هذا التحول في تشكيل الصورة مع الحرص على تيسير أمره على القارىء حتى لايكون الانتقال كاسراً لما توطّن من سنن قول الشعر في بيئة الثقافة العربية بمقوماتها الروحية هو الذي حفز أبا القاسم الشابي - ضمن دوافع اخرى - إلى كتابة تمهيد نثري جاء كالتوطئة للقصيدة ليشرح في ضرب من استباق الأحداث مدار الحركة التي يتوخاها الخطاب الشعري. وبناءً على ما تهيأ جاء نسيج القصيدة في تضافر متدرج يمكن التمثيل له بالهيكل البياني المشخّص:

يا اله الوجود

أنت أنزلتني

أنت أوصلتني

أنت أوقفتني

أنت كرّهتني

أنت جبلْت بين

أنت عذّبتني

✡✡✡✡

يا إله الوجود

ماذا تُرى فعلت إلهي

✡✡✡✡

يا رياح الوجود

فالإله العظيم

✡✡✡✡

يا ضمير الوجود

يا خضم الحياة

خبروني

ما الذي قد أتيت

✡✡✡✡

يا إلهي

فهو يارب معبد الحق

وهو ناي الجمال

ومن صميم هذا البناء المتشابك تنبثق الصورة التخييلية الكبرى التي تستحيل لوحةً فنّيّة ممتدة الأطراف.

وعلى جدول مجانس لهذا الذي رأينا وفي انسياب موازٍ له يستلهم أبو القاسم الشابي منابع الصنورة الفنية ليخرج لنا لوحة رسمية ساخرة موضوعها الوجود في كلياته، هذا الذي تزخر لغة الشابي بالدوال عليه في إيحاءات تتلون بين لفظ وآخر: من الدنيا، إلى الحياة، إلى الأيام.

وإذ يهمّ برسم لوحته الشعرية يستنجد بالصورة التي هي من صميم الفن والإبداع والتي تقيم جسراً بين فن القول وفن الحركة فإذا بالمقطوعة ترد وعنوانها «الرواية الغريبة»[49] وإذا بالمضمون الشعري يتميز في دقة الوصف واختزال التحليل عن طريق شحن الصورة الشعرية الكبرى بالصورة التخييلية المعنة في تركيب المجازات:

فالحياة رواية، والأيام مسلاة، والدنيا رواية، وصانعها ساحر، والمسرح فن، والإنسان ممثّل، وأيامه فصول، والدور كوميدي. وإذا بالمسلاة تنقلب بالفعل الدرامي إلى مشجاة يمتزج فيها الممثلون والمشاهدون كما لو كنا في مسرح من أشد المسارح جدّة وحداثة. وفي كبد الصورة الفنية ينْبت النَفس الدرامي والاستلهام التراجيدي:

ضحكنا على الماضي البعيد وفي غد
ستجعلنا الأيامُ أضحوكَة الآتي
وتلك هي الدنيا رواية ساحر
عظيمٍ غريب الفن مبدعِ آيات

يمثّلهـــا الأحـــيـــاءُ في مـــســـرح الأســـى

ووسطَ ضـــبـــاب الـهمّ تمثـــيلَ أمـــوات

ليـــشـــهـــد من خلف الضـــبـــاب فـــصـــولَهـــا

ويـضـــحـــكَ منـهـــا من يمثّل مـــا يـاتـي

وكـــلٌ يـؤدي دورَه وهـــو ضـــــــاحـــك

على الـغـــيـــر مـــضـــحـــوك على دوره العـــاتـي

فإن نحن تحسسنا صدى التوالج داخل النص لاستشفاف بصمات التناظر المرآوي عثرنا على مفتاح هذه اللوحة التمثيلية داخل نطاق «أغاني الحياة» ولكن خارج دائرة النص الشعري: ذلك هو مفهوم العبثية كما لذّ لبعض التيارات الأدبية والفكرية أن تتبناه وتشيد صرحه في أواسط القرن العشرين يوم أينعت براعم القلق الوجودي بشقيه: الملتزم بالإيمان وغير الملتزم، وكان كل ذلك بعد أبي القاسم الشابي كماهو معلوم.

وإذا كان أبو القاسم يحبّر توطئته لقصيدة «إلى الله» مفسّرا لنا كيف كتبها «تحت تأثير حالة نفسية جامحة» و«نفسه سكرى بأحزانها الدامية وآلامها المتشحة باللهيب» لم يجد بدا من أن يبثنا وصفه للحياة بأنها «فن من العبث» بصريح عبارته[50]

ولما جاء إلى «حديث المقبرة»[51] تدرّج في تقديم القصيدة على مرحلتين: تعريف متصل بالمضمون قال فيه «وهو حوار فلسفي مداره الحياة والموت والخلود والكمال» وتصوير لظروف انشاء القصيدة استطرد فيه إلى القول «وبين القبور الخرساء الجاثمة تحت أضواء النجوم حيث يتحدث كل شيء بجلال الموت وتفاهة الحياة».

ومما هو قرين «لاستلهام الصورة في تشكيلها الدرامي هذه التركيبة الخاصة التي جاءت عليها قصيدة «في فجاج الآلام»[52] وقد توزعت إلى مقطوعات داخلية توفرت كل واحدة منها على خصائصها العروضية وتوزعت فيما بينها حسب مفاصل فارقة بحيث تركبت على سلسلة من السداسيات بلغت تسع مجموعات، وهو ما يمثل حقلاً خصباً لتحليل اسلوبي بنيوي يستنبط كل مرتكزات النسيج الشعري من خلال طرازه اللغوي ومع استخراج السّمات المتصلة بالتنويع العروضي والتشكيل الموسيقي. ولكننا نكتفي في هذا السياق بالوقوف على تميّز المضمون الشعريّ كما تحدد به مدار بحثنا.

فاللوحة الشعرية الأولى تقدّم لنا مشهد الإنسان وهو في خضم الصراع الوجودي الذي تمثلت حلقات عموده الفقري في «الدموع والصدوع والولوع» ثم في «الرزايا والبلايا والشظايا».

وتأتي اللوحة الشعرية الثانية مصوّرة لمناجاة القلب مستلّة إياه من الضنى وهو ما تكاثفت به مادة اللغة: دموع الأسى، والدهور البواكي، وحسبُ الحياة أساها، وسوف يمضي شتاء الأسى.

ثم تطلّ علينا مشاهد درامية خالصة:

مشهد الفتاة التي تيتمت.

ومشهد الفتاة التي رزيت في حبيبها

ثم مشهد الأم التي تفقد صبيها في لحظة لا يمكن أن يضاهيها في تصوير عبثية الوجود ايُّ ظرف آخر:

كان الصبي يصيد الـ ... ـفَراش بين الزهور

فداس زهراً نديّاً ... ألقى به في الغدير

فأخرجوه ولكن ... بعد القضاء الأخير

فخرّت الأم حول الصّبي تصرخ: ويلي

فقلت والقلب دامٍ والناس يبكون حولي

ما أسخف العيش تقضي عليه زلة نعل

ويتلو ذلك مشهد الشيخ الفريد في عزلته وكآبته، ثم مشهد الزهرة المنسيّة، ثم مشهدٌ مزيجٌ على مرسمه ملامحُ معدمٍ، وبائسٍ، وتائهٍ، وفتاة تشكو الحياة وتبكي، وتأتي خاتمة الأدوار بلوحة تستأنف المناجاة: مناجاة الشاعر لطائر الشعر:

يا طائر الشعر روح على الحياة الكئيبهْ

وامسح بريشك دمعَ القلوب فهي غريبه

وعـــزِها عن أســـاها فـــقـــد دهتـــهـــا المصـــــيـــبـــه
وأنت روحٌ جـــمـــيـل بين الـهـــضـــاب الجـــديـبـــه
فـــانفخ بـهـــا من لـهـــيب الســـمـــاء روحـــاً خـــصـــيـــبَـــه
وابعث بـســحـــرك في قلبـــهـــا ضِـــرامَ الشـــبـــيـــبـــه

وليس يعزز هذا الاستلهام الشعري وينفث فيه الوهج الفني إلا صنعة التخييل التي حذقها الشابي وتفوق، وهي لديه من الأصالة وممازجة الكيان في أبعد أغواره بحيث تنطلق داخل عالمه الشعري ككوكب سيّار، ولا يهتدي مهتدٍ إليه إلا إذا عاشره هاجس البحث عن تناسج النص وتناظراته الاستئنافية: داخل كيان الشعر وفي رحم اللغة وبين صورها المجازية.

وجوهرالأمر في هذا المسلسل من المشاهد الدرامية التسعة – لمن تدبّرها – هو مشهد الأم التي اختطف الموت طفلها من بين أيديها عندما كان في أبهى لحظات البراءة، وهذه اللوحة تأتي كواسطة العقد: هي الخامسة، قبلها أربعٌ وبعدها مثلهنّ.

ولكن هذه الصورة التي تُداخل نسيج «أغاني الحياة» حتى لكأنها قد استبدت بمفتاح الذاكرة الشعرية المولدة للإلهام فيه ترجع في حقيقة أمرها إلى مرحلة زمنية سابقة هي التي تحدد لحظتها النشوئية، وكان ذلك قبل قصيدة «في فجاج الأيام» سنة وثلاثة أشهر، وبالتحديد مع مولد قصيدة «ياشعر» في18 جانفي1927[53]وليس ابتداعا أن كان خطاب الشعر، وكان الحديث عن الشعر، ثم كانت مناجاة الشعر،كلها كالرحم الأولى التي تخلّقت فيها نطفة هذه الصورة الحاضرة، وهذا المشهد المستبد، وهذه اللوحة المتمكّنة.

ولو أن ناقداً عنّ له أنْ لايرى في الشعر إلا صورة الواقع أو طاف بمخياله أن لا فلاح في الإبداع إلا بمدى ارتباطه بأحداث الحياة لأقسم جازماً بأن أبا القاسم الشابي لابد أنه قد عاين بناظره حادثة ذهب فيها المنون بروح طفل قد لها بالأزهار حول بركة من برك الماء فزلّت قدمه في اليمّ وأسلم الأنفاس.

لقد صور الشابي مكوّنات المشهد الذي سيحتضن لوحة الحادثة المريعة عندما يتحوّل إلى زاوية من الكون تستلّ فيها روح الطفل يجري وراء فراشة يقطف الزهر والأم شاهدةٌ، ويصوّر قسوة هذا الضيف الفظيع بكل أصناف الرعب التي يجلبها:

يا شـــعـــر هل خُلق المنون بلا شـــعـــور كـــالجـــمـــادْ

لا رعشةُ تعرو يديه إذا تملّقه الفؤاد
أرأيتَ أزهار الربيع وقد ذوت أوراقها
أرأيتَ شحرور الفلا مترنّمًا بين الغُصونْ
جمد النشيد بصدره لما رأى طيف المنون

ثم يأتي المشهد كالصورة الملتقطة التقاطاً، أو كالومضة الخاطفة لا تأخذ من فضاء الشعر إلاّبرهة بيت سيتحوّل على مسار الديوان إلى معين من الاستلهام يتولد ويتناسخ مرحلة بعد مرحلة:

أرأيت أم الطفل تبكي ذلك الطفل الوحيد
لمّا تناوله بعنفٍ ساعد الموت الشديد[54]

ولا تدري وأنت أمام هذا المثلث - أم باكية وموت خاطف وطفل فقيد - على أي ضلع من أضلاعه هو قائم ومن أي زاوية تنطلق أشعة الإضاءة الإبداعية: فعناصر الصورة قد انسكبت فاستحالت في حركتها إلى لولب دائري من أي مصفوفة من مصفوفاته مسكته مسكت بالبداية وبالنهاية: تتبادل العناصر الدرامية أدوارها لتتضافر على ابتعاث الصورة التراجيدية.

ولكن النموذج الأوفى والشاهد الأصدق على تلاحم النسيج الشعري منبثقاً من صميم موقد الإلهام - في ضرب من التداعي الداخلي على مدار الصورة الفنية برسومها الإيحائية ودلالاتها المجازية - هو هذا التّناص الذي يحوّل قصائد «أغاني الحياة» إلى مرايا يناظر بعضها بعضاً على زوايا متفاوتة الميل والدرجة بحيث تتعاقب الصور المسقطة على صقيل الصفائح العاكسة.

فما تمضي ثلاثة أشهر ونصف الشهر على كتابة الشابي لقصيدته «في فجاج الآلام» حتى تعاوده صورة المآسي النوازل، وتحضر إلى مخيّلته المشاهد المروّعة التي صوّرها بريشته فإذا به يكتب قصيدة «يا رفيقي»[55] وفيها يستسلم إلى هاجس الذكرى فيستدعي له الشعر ملامح الرسوم التي تشكلت عليها تلك اللوحة الولود ذات المشهد المأساوي، ويلج إلى عالم الخيال الفني من نافذة الصورة المستعادة فيهيئ أعمدة الاستلهام في تداعيات جزئية متراصفة:

عواصف الأيام، وداجيات الغمام، وبنات الظلام، ثم معضلات الدهور والأعوام وبعدها قوارع الأيام.

وعندئذ يفاتح الشاعر شعره بمرامه في القصد وغرضه في المضمون بعد مناجاة افتتاحية هيّأ بها مناخ الأسى:

قد تفكّرت في الوجود فأعياني وأدبرتُ آيسًا لظلامي
أنشد الراحة البعيدة لكن خاب ظني وأخطات أحلامي
فمعي في جوانحي أبدَ الدهر فؤادٌ إلى الحقيقة ظامي

فينجلي في أنصع الصور عمق القلق الوجودي الذي خيم على الشاعر في ما يتصل بالمصير وما يحوط المآل من ألغاز الكينونة والعدم.

ثم تتركز كل الصور المتوزعة ويتجمع جدول الاستلهام من فيضه المترامي إلى بؤرة متكاثفة:

يا رفيقي أما تفكّرت في الناس وما يَحملون من آلامْ
فلقد حزَّ في فؤادي ما يلقَوْن من صولةِ الأسى الظّلاّم
فإذا سرّني من الفجر نور ساءني ما يُسِرُّ قلب الظلام

ويمسك الشاعر بالصورة النواة، هذه التي تتفجر - بها ومنها - اللوحة التي تتناظر عليها المرايا وتتعاكس فيها أشعة التناص داخل نسيج الخطاب الشعري في «أغاني الحياة» بأكمله:هي صورة الأم التي فقدت صبيّها في ظروف بلغت معها فظاعة العبث نهاياتها، تلك الصورة التي كانت مدار اللوحة الخامسة في «فجاج الآلام» وواسطة العقد في بنائها. ها هي الآن تعود ملتفّة بعض شظايا اللوحات الأخرى المحايثة لها في الوضع الأول:

فاللوحة السداسية الثالثة - هناك في قصيدة «في فجاج الآلام» - والتي مدارها كما سبق أن حللناه آنفاً فتاة «افتك منها بعنفٍ كفّ الرّدى أبويها» تبتعث صورتها من جديد هنا في قصيدة «يا رفيقي»:

كم بقلب الظلام من أنّةٍ تهفو بغصّات صبيةٍ أيتام
ونشيج مضرّمٍ من فتاةٍ أبهَظتْها قوارع الأيام

وصورة الشيخ في عزلته وكآبته تلك التي رسمها - هناك - في اللوحة السادسة ولخصها في اللوحة الثامنة بقوله:

ومـــعــــــدم بـوآتــه الــــدهـور مــــقــــعـــــدَ ضنْكِ

ها هي تعود هنا:

وانين من مـعـدم ذي سـقـام عـضـه الدهر بـالخطوب الجـسـام

أما بؤرة الكثب ومجمع الأضواء فهي هذه الأم التي تفقد صبيّها كما رسمت في اللوحة الخامسة في قصيدة «في فجاج الآلام» بعد أن رُسمت في قصيدة «ياشعر» ثم تعود إلينا هنا في قصيدة «يا رفيقي»:

ونُواحٍ يَفـيض من قلب أم فُـجـعـــت في وحـيـدها البـسّـام

فَطمَ الموت طفلهـا وهـو نور في دُجـاهـا من قـبـل عـهـد الفطام

وتبلغ آليّة التناص كما صادرنا عليها ذروتها القصوى بحكم غزارة إنتاج الصورة عندما نتفطن إلى أن صورة الأم وصبيّها الفقيد تنبعث من جديد كروح شعري يتناسخ، وذلك بعد ثلاث سنوات ونصف من انبعاثها في قصيدة «يا رفيقي»، وما يقارب الثلاث سنوات من «فجاج الآلام» وما يزيد على الأربع سنوات من ميلادها في قصيدة «يا شعر» ها هي تعود في قصيدة «قلب الأم »[56] لتنفرد بالقصيدة كاملة في أبياتها الأربعة والتسعين .

فإذا كانت قصيدة «في فجاج الآلام» قد مثلت بالنسبة إلى قصيدة «يا شعر» تحول بذرة الإلهام إلى صورة مرسومة المعالم وإذا كانت قصيدة «يا رفيقي» قد جسّمت بالنسبة إلى «في فجاج الآلام» تحوّل الصورة الشعرية إلى هاجس ابداعي، فإن قصيدة «قلب الأم» قد أنجزت بالنسبة إلى الثلاث السابقات نقلة إلهاميّة غدا معها هذا المخيال هوساً فنيًا فاقتضى ذلك أن ينقلب التكثيف الضوئي - على مستوى الصورة ومجازاتها - إلى انبثاق حزمة الأنوار في إشعاع غزير الانتشار:

ومنطلق هذه اللوحة الفنية المشخِّصة لثراء الخيال الشعري هو النداء المجازي المصوّر لحدوث المأساة:

أيهـا الطفل الذي قـد كـان كـاللحن الجـميلْ
والوردة البـيضـاء تعـبق في غـيابات الأصـيل
يـا أيهـا الطفل الذي قـد كـان في هـذا الوجـودْ
فَـرحـاً ينـاجـي فـتنةَ الدنيـا بمعـسـول النشـيدْ
هـا أنت ذا قـد اطبَـقتْ جـفنيك احـلام المنونْ

ثم يأتي مع البيت التاسع والثلاثين «مفصل» يدخل على الرّكح مشهد الأم بالصورة الإيحائية دون الذكر الصريح:

كلٌ نسـوك ولـم يعـودوا يذكـرونك في الحـياة
والـدهـر يـدفـنُ في ظـلام المـوت حـتى الـذكـريات
إلاّ فـؤاداً ظل يخـفقُ في الوجـود إلى لقـاكْ

ويمتد الحديث بضمير الغائب ويستطيل الإيحاء الذي هو إيحاء بالاسم لا إلغاز بالمعنى إلى أن يبلغ المد الاستلهامي مدار «المفرق» مع البيت الخامس والستين:

أعـرفْت هذا القـلب في ظـلمـاء هـاتيك اللـحـودْ
هـو قـلب أمـك، أمِّك الـسكرى بـاحـزان الـوجـود
هـو ذلك القـلب الذي سـيعـيش كـالشـادي الضـريرْ
يشـدو بشكوى حـزنه الـداجي إلى النَفس الأخـير
لا ربّة النسـيـان ترحـم حـزنه وتـرى شـقـاهْ
لا ولا الأيـام تبلـي فـي أنـامِلهـا أسـاه

ومع البيت السابع والسبعين يأتي المشهد الذي يماهي بين مشهد الأم في صورتها الراهنة ومشهد الأم كما ستمتد صورتها مع الزمن إلى أن تخترق حجبه في امتداد أزليّ يكسر حواجز الماضي ومحطات المستقبل عبر كسر نتوءات الحاضر مردداً:

انشـودة المـاضـي البـعـيـد
وسـورة الأزل الـقـديم

ولكم يكون وجيهًا أن يعكف النقد من خلال التحليل العيني لأجزاء خطاب الشعر على مقارنة أنسجة الصورة من السياق الأول إلى الثاني، ومن الأول والثاني إلى الثالث،

ولكن غرضنا المحدد في هذا المقام - ونحن نطرق المضمون الشعري من نافذة صور الخيال الفني - هو اثبات هذا التناظر الداخلي وهذا التناص المرآوي الذي يتم بفضل آليات التخييل عبر رسوم الصورة.

ولئن سخّر أبو القاسم الشابي في ابتكاره للصورة الفنية وتسوية ملامحها التخييلية على آليّة المجاز في تحويل دلالات الألفاظ فأنه قد توسّل أيضاً بآليات متنوعة أخرى لينقل درجة الإيحاء الشعري إلى منطقة ارتسامية واسعة، ولعل أسلوب النداء قد كان من أبرز القوالب المعتمدة لاستنباط مقوّمات التشخيص بتكريس المناجاة، والتمثيل المرسل، والمخاطبة بالمجاز ويكفي شاهداً على ذلك أن نقف وقفة سريعة على صيغ العناوين التي كان الشاعر يضعها بنفسه لقصائده:

أيها الحب - يا شعر - أيها الليل - يا رفيقي - يا ابن أمي - يا موت - ياحماة الدين - أيتها الحالمة بين العواصف.

فإذا وازيناها بالقصائد التي جعلها كالرسائل تبعث شعراً في ضرب من تنويع الدلالة في ما يشبه استحضار الغائب فيهمنا بعض اسرار ابتكار الصورة الفنية:

إلى الطاغية - إلى الموت - إلى عازف أعمى - إلى قلبي التائه - إلى الله - إلى الشعب -إلى طغاة العالم - إلى البلبل

أما عندما يلتجئ إلى تقديم مضمونه الشعري تحت رداء مضمون القول:

قالت الأيام - قلت للشعر -قال قلبي للإله

فإنه يطوّع قالب التركيب الخاص بحكاية القول ليصنع الصورة التي تفضي إلى إرساء خطاب الشعر على منصة الخيال: ذلك أن الصيغ اللغوية التي بها يعلن عن القول الشعري - كما لو كانت خارج عتبته - هي في الحقيقة جزء من الإفضاء الشعري بل هي عماد من أعمدته تقع داخل دائرة قول الشعر. وتكسِب القضية أبعادها الفنية المترامية عندما يتجلى أمرها لا فقط على مستوى العناوين ولكن ضمن نسيج البيت الشعري أيضاً وما أكثر ما يرد ذلك في «أغاني الحياة»

ولعل منتهى التوفيق الذي حالف أبا القاسم الشابي في اعتراك قوالب اللغة لتوليد الصورة النافذة فناً وتخييلاً قد جاء في هذه القصيدة التي لم يجمع النقاد على شيء كما أجمعوا على إبداعيتها المتفردة، ولم يختلفوا في شيء كما اختلفوا في تفسير هذا التفرد فيها: تلك هي قصيدة «إرادة الحياة»[57]

لقد ذهب الباحث الطاهر الهمامي إلى أن قيمة القصيدة تعزى إلى ارتباطها بالظرف التاريخي الذي قيلت فيه فأعطاها التفسير الاجتماعي المقيد ببواعث الإلهام في الواقع المعيش، وهو نمط من التناول يفسر الأدب كواقعة تاريخية ولكن يقصر عن تفسير أسرار دوام الإبداع بعد انقضاء مبرره التاريخي[58]

والحقيقة أن الباحث عامر غديرة قد دقق الأمر في قضية الحال وكشف اللحظة الزمنية التي استلهم فيها الشابي موضوع قصيدته إثر زيارة أدّاها إلى أحد زعماء الحركة الوطنية في مدينة طبرقه من الشمال التونسي[59]

وتقر الباحثة ريتا عوض للشابي بفيض إلهامه الشعري في هذه القصيدة ولكنها تنتكس على قولها وتتنكر لما هيأته فتعود إلى ما درجت عليه من استفراغ شعر أبي القاسم من جذوته وكأنها نذرت نذراً بأن تنال من تمثال شاهق ولو بحفر الأظافر[60]

وممن أنصفوا قصيدة إرادة الحياة حقها من النقد الهادىء العميق أنس داود في محاولاته النقدية الرصينة التي جاءت في وقت مبكر نسبياً لتشعل أضواء خضراء على درب الجدة والتحديث في تناول النص الأدبي[61]

فقد اتخذ الباحث شرح هذه القصيدة مطية للرد على موقف بعض المستشرقين الذين يصفون اللغة العربية بالقصور عن عفوية الإبداع وتلقائية الإيحاء ولإثبات أن الشابي واحد من الشعراء الذين برهنوا «على تلمّس تلك التلقائية في شعره والإيحاء بظلال المعاني والإيماء إلى الحالات الغامضة في أعماق النفس الإنسانية».

ولقد تناول الناقد القصيدة من مدخل دقيق اصطلح عليه بالصوت الثالث الذي يوفر فرصة التخلص من وطأة البث المباشر، وهذا الصوت الثالث هو صوت الغائب الذي كانت مكوّناته هي عناصر الطبيعة فهي محمولات أشبه ما تكون بالمطلقات.

ثم يعتمد الباحث وهو يشرح القصيدة ثنائية التيار الخارجي والتيار الداخلي لينتهي على مستوى التقويم الفني المبدئي إلى أن الشابي في هذه القصيدة قد «أراد أن يقول شيئاً عظيماً لوطنه، فقاله دون خطابية ودون مباشرة في لغة أقرب ما تكون إلى نجوى الأسرار وبمعجم شعري خاص استمده من الطبيعة، وكوّنه من موجوداتها بعد أن أخضع الألفاظ لاختيار دقيق حتى دخلت النسيج الشعري بنسب موسيقية دقيقة، وبعد أن استحدث كثيراً من العلاقات الداخلية الجديدة بين الألفاظ، وبعد أن توجّه إلينا بالصور الموحية بحالة نفسيّة بعيداً عن تقريرية الأفكار، فهو جديد إذن على تراثه الشعري لأنه مغاير له أكبر المغايرة».

ثم يخلص في نهاية عمله إلى تأكيد «أن القصيدة تحمل خصائص فنه:مميزاته في الصورة والمعجم والتطابق التام بين الموسيقى والحالة النفسية باستغلال أقصى وسائل الإيحاء، كما تحمل بعداً فنياً لم يوجد في معظم قصائده، وهو محاولة التعبير بالصوت الثالث وإيجادمحمولٍ خارجي للعواطف الذاتية نفورا من المباشرة».

ولا شك أن أنس داود قد اهتدى إلى منبع الاستلهام وسعى إلى أن يمسك بتلابيبه فأمسك بأسباب ذات كفاءة نقدية منتجة.

وأنجز الدكتور عبدالله الغذامي شرحاً لهذه القصيدة جعله «قراءة سيميولوجية»(62) طبق فيه نهجه التفكيكي الناضج فوظف آليات الإحصاء واستثمر تقنيات الإشارة والرمز فاستنبط أن جهاز توليد الشعر قد انبنى في هذه القصيدة على «مصطرع المد والجزر» إذ تتحرك القصيدة داخلياً في حركة متجاذبة جزراً ومدا، وعلى «مدار الارتداد». ولما دخل إلى بداية القصيدة أفاض في أسلوب الشرط ثم بيّن أن الأبيات الثلاثة الأولى:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بدّ أن يستجيب القدر

ولابدّ لليل ان ينجلي

ولابدّ للقيد أن ينكَسِر

ومن لم يعانقه شوق الحياة

تبخر في جوّها واندثر

«قد اعتمدت في علاقتها الداخلية على نظام العلاقة التضامنية» لينتهي بدقة إلى إبراز ما اتسمت به القصيدة من توازن محكم وإيقاع متعال. وهو منفذ رشيق عثر عليه الدكتور الغذامي فوظّفه خير توظيف واستثمر مواصفاته بوجاهة نقدية خالصة.

وبين دقائق هذا التراكم النوعي لا يسعنا إلا أن نتسلل إلى قصيدة «إرادة الحياة» وبيدنا فانوس منهجي جديد يطابق ما استخدمناه إلى حد الآن في استكشاف خبايا أغاني الحياة.

آلتنا النقدية هي إذن المساءلة المنهجية التي تتوسل بالاستفسار «الافتراضي – الاستنباطي»:

إذا كنا قد رأينا كيف تحدد سرّ الإبداع عند الشابي بحمل الشعر على التحليق في افق الخيال وحمل الخيال على السباحة في بحور الشعر...

وإذا كنا قد تبينا أن الشاعر قد أتقن آليات تركيب المجاز اللغوي فتوفّق إلى اشتقاق الصورة الفنية التي تتجاوز حدود النوى في اللفظ الفرد، والعبارة المثناة، إلى بساط الجملة الشعرية الواسعة...

ثم إذا كنا قد وقفنا على ظاهرة عجيبة في تناسج بنى الشعر على امتداد الديوان بتمامه إلى الحد الذي اصبحت اشعاره كالصفائح المصقولة أو المرايا العاكسة يتراءى على سطح بعضها صور بعضها الآخر...

ثم إذا أيقنا – بعد كل هذا وذلك – اننا لو رشحنا قصائد الديوان في موكب الإبداع تتبارى فيما بينها على مرتبة الشرف لأحرزت «إرادة الحياة» على قدم السبق ولانتخبها المصطفون أميرة الشعر ولأسلموها تاجه ثم رشحوها عنواناً واسماً لأبي القاسم ليس كمثله بديل يمسك بدلالة أغاني الحياة وبمقاصد الخيال الشعري عند العرب في نفس اللحظة...

إذا كان ذلك وإذا صدق معه الفرض المؤسس للمساءلة أفلا يتعين أن تكون «إرادة الحياة» النموذج الأوفى والشاهد الأفصح على إنتاج الصور الفنية – الصغريات منها

والكبريات – وعلى إحكام صنعة التخييل وحذق إنتاج الدلالة الشعرية فتكون القصيدة هذه درة متميزة بين الدرر كخاص الخاص الذي يدركه الحس ولا تؤديه الصفة.

إن المفتاح الذهبي الذي اقتحم به الشابي فضاء الشعر فغزا كيان الحاضرين إليه هو هذا المطلع العجيب، والعجب فيه أنه يسير التركيب، صعب المنال، متراكب الأثر، متمازج الإيقاع صنو المعجز من القول. وكل السحر في هذا الظرف الشرطي: «إذا»، الذي حوّله إلى شرط – ظرفيّ بمجرد إتباعه بالاسم بعد كسر ترتيب عناصر الكلام، ثم هو كامن في هذا الذي علقه عليه وصوّر الإرادة الخالقة مريدةً طيعة.

وفي هذا المفترق كل الجدل.

فالذين قرؤوا الشابي، والذين شرحوه وناصروه،كالذين كفّروه وحاصروه إنما وزنوا الكلام ههنا بكفتي الإنشاء والخبر، وكلٌّ استغل طواعية بنية التركيب للمجاذبة فأخذ يجرّه إلى حيث هو: فمن تأوّله إنشاءً صفّق، ومن تأوّله خبراً استعاذ، وما من أحد إلا هو واقع تحت سلطان وقعه.

والحاصل أن آلية التخييل كما أحكم الشابي صنعتها بواسطة تفجير كوامن اللغة قد خرجت ببنية الكلام هنا إلى هيئة تضيق عنها ثنائية الإنشاء والخبر، فليس بوسعها أن تنسبك في قالب هذا ولا في قالب ذاك. وإنما هي هيئة من الطرز والتوشيح فارقت مألوف البناء لأنها تدرجت في الارتقاء على منزلتين: منزلة الخيال الأول باعتماد فرضية الظرف المشروط، ومنزلة الخيال الثاني بتقدير ناتج دلاليّ هو مقدرٌ بناتج سابق له ومحكوم به في نفس الوقت، جاء بصيغة (لابد) التي هي الأخرى منطقة وسط بين الإقرار – عن طريق «لا» النافية للجنس – وصيغة الأمر المستمد من القطع بحكم تعذر البدّ، أو المناص، أو الهروب، أو المندوحة، أو المفر، وكلها صيغ تتناوبها اللغة العربية في ذات السياق.

بهذا جاءت هيئة التركيب بكلام حقيقته الشعرية تتخطى حقيقته النحوية بما أنه جاء إنشاءً يرشح نفسه خبراً، وبقدر انطلاء حيل التخييل عليك تجنح به نحو التصديق.

وسيظل النفس الشعري على مدى القصيدة ممسكا بلهث السامع، والقارىء، والمردّد، والملحن، والمؤدي، وصاحب الوجد الموسيقي، عن طريق تناسج حواري كله صورة مكثفة لمرآوية التناص في مظهريها الأكبر والأصغر.

فمطلع القصيدة كله «مقول» يرويه الشاعر عن قائلة الذي هو غيره (كذلك قالت لي الكائنات، وحدثني روحها المستتر) ولكن التصريح بنسبة الكلام إلى صاحبه قد تأخر إلى البيت الخامس فيكون المتلقي قد انساق إلى الظاهر فاستبعد أن ينطلق الشابي راوياً لا متحدثاً بحديث من عنده.

ثم يربط حكاية القول بقول آخر محكي : (ودَمْدَمت الريح بين الفجاج) ثم يأتينا بما دمدمته، والقصد: ما قالته...

ويطرد التناظر الحِواريّ: (وأطرقت أصغي) وإذا الإصغاء إلى عناصر الطبيعة تحدّثه: قصف الرعود وعزف الرياح وصوت المطر حتى إذا اطمأن إلى استعدادك الذهني طلع عليك مجدداً بالحوار المباشر المعلن عن نفسه والكاشف لتبادل الأدوار فيه: (وقالت لي الأرض لمّا سألت) فتأتي الجملة الاعتراضية السائلة كالبنية الداخلة في رحم البنية الأصل التي هي بنية مقول القول لا نصّ السؤال... وما عليك إلاّ أن تفكّ رباط التشابك فكّاً شعريًا لا فكّاً نحويّاً!....

وإلى ذات الآليّة التخييليّة يجرّنا الشابي مرة اخرى: تمهيد بذكر الظرف الزماني الموحي بمضامينه:

وفي ليلة من ليالي الخريف
مثقّلةٍ بالأسى والضّجر
سكرْتُ بها من ضياء النجوم
وغنّيت للحزن حتى سَكر

ثم السؤال:

سألت الدُّجى هل تعيد الحياة
لما انبلته ربيعَ العُمُرْ

ثم أمساك المسؤول عن رد السؤال وتطوع الغاب لأداء واجب الرد عوضاً عنه:

فلم تتكلم شفاه الظلام
ولم تترنم عذارى السحر

وقــــــال لـي الـغـــــــاب فـي رقــــــةٍ

مـــحــــبــــبــــةٍ مـــثـل خـــفق الـوتـــر

ثم يمتد مضمون القول، ويطول نص المحكي به، ولكنه في لحظة ما ينفتح من داخله ليستوعب تركيبة حواريّة مزروعة في كيانه الذاتي (وقبّلها قُبلاً في الشفاه (...) وقال لها قد منحت الحياة...)

ثم هاهو حوارٌ آخر داخل الحوار الذي هو حوارٌ في صلب الحوار:

ونـاجـى الـنـســــيم، ونـاجـى الـبـغــــيـــــوم

ونـاجـى الـنـجـــــوم، ونـاجـى الـقَـــمــــــر

ونـاجـى الـحـــــيــــــاة وأشـــــواقــــهـــــا

وفـــــــــتـــنـة هــذا الـوجـــــــــود الأغـــر

إلى أن نبلغ المدى ويشارف بنا الإفضاء الشعري خط الوصول عندئذٍ يشرع الأنموذج الحواري في التخفي، وتشرع آلية السرد القولي في التواري، وإنما تنساب كأنما تغازل الأسماع في صيغة المبني للمجهول، غير المروي عن المعلوم: (وأعلن في الكون: ...)

وبعض هذا الذي أعلن ليس إلا سلّماً يصعد عليه الهام الشعر متسلقاً إلى المئذنة من حيث سيردد صدى القَرعة الأولى ويدق بها أجراس الإفاضة:

إذا طـمِـــــحَـتْ لـلـحـــــيــــــاة الـنـفـــــوسُ

فـــــلابـد أن يســــتــــجـــــيـبَ الـقــــدر

وإذا بك تسلمّ معنا أن:

كل الشابي في الخيال

وكل الخيال في الصورة

والصورة في الأغانـــي

والكل أخذ بعضه من بعض تناسجاً متناظراً. وتناصاً كالمرايا المتقابلة.

الهــوامـــش

(1) عامر غديرة: الشابي ترجمة حياته وترجمة أشعاره، تونس، 1986، ص28

(2) منجي الشملي: في الثقافة التونسية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985 ص124

(3) المرجع، ص128

(4) المرجع، نفسه

(5) المرجع، ص129 . وقد أسلف الباحث القول: «ونحن نعتقد بعد دراسة هذه المحاضرة الطويلة أنها بيان خطير عن عقيدة الشابي الأدبية أوّلا وعقيدته الاجتماعية والسياسية بعد ذلك» ص114

(6) جابر عصفور: قراءة في أبي القاسم الشابي من الخيال الشعري، الفكر، تونس، س30، ع2: نوفمبر1984، ص197 – 217؛ ع3: ديسمبر 1984، ص99 – 109؛ ع4: جانفي 1985، ص77 – 90

(7) أبوالقاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، نحيل بإحالتين الأولى على طبعة الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961 بنظام الصفحات، والثانية على طبعة مؤسّسة البابطين بنظام الفقرات

أ – الصفحة 18

ب – الفقرة 3

(8) يقول الشابي: «وصفوة القول أن الإنسان مضطر الى الخيال بطبعه، محتاج اليه بغريزته لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله، وأن اضطراره اليه جعله في نظره الأوّل حقيقة لا خيالاً وما أصبح يعرف الخيال من الحقيقة إلا بعد أن تطورت نظرته الى هذه الحياة وأصبح يعرف أن الليل والنهار والعواصف والبحار ليست أرواحاً ولا آلهة وإنما هي مظاهرلهذا النظام الإلهي العتيد الذي يسخر كل شيء»

أ – الصفحة 24

ب – الفقرة 3

(9) أ – الصفحة 25

ب – الفقرة 14

(10) نعتمد طبعة الدار التونسية للنشر: «أغاني الحياة»، 1970

(11) شعري، ص27، الأبيات9-10-11

(12) صلوات في هيكل الحب، ص183 – 187، الأبيات26-27-35-36

(13) مطلع قصيدة «إلى الشعب» ص250 – 253

(14) راجع قصيد الغاب، ص٢٦٧، انظر خاصة البيت19

(15) ص176

(16) الخيال الشعري: أ – الصفحة20، ب – الفقرة 7

(17) المرجع: ص21، فـ8

(18) المرجع نفسه.

(19) راجع مقدمتنا لكتاب الخيال الشعري عند العرب، طبعة مؤسسة البابطين.

(20) ص26-27، وتعود إلى تاريخ 13 جوان 1925 وجاءت على المجتث.

(21) ص55-63 مؤرخة في 18 جانفي 1927، وجاءت على مجزوء الكامل.

(22) ص101-102بتاريخ 8 مارس 1928 وجاءت على البسيط.

(23) ص127-129وتاريخها 28 أكتوبر 1928، وهي على الخفيف.

(24) قصيدة «جدول الحب بين الأمس، واليوم» ص82-86 الأبيات11-12-13 والقصيدة مؤرخة في 30 أوت 1927 جاءت على مجزوء الكامل.

(25) البيتان49-50 من قصيدة «في فجاج الآلام ص103-106

(26) خاتمة قصيدة «الصحيحة»، ص28-29، بتاريخ13 جوان على المجتث

(27) ص266-270بتاريخ 23 جويلية 1934، البيتان 19 و 47، وهي على الكامل

(28) ص275 من قصيدة «الدنيا الميتة»، على الكامل

(29) ص276 من قصيدة «فلسفة الثعبان المقدس» على الكامل أيضاً

(30) ص252 من قصيدة «الى الشعب»

(31) البيت الرابع من «نشيد الجبار»، ص256

(32) ص91 من قصيدة «الطفولة»

(33) ص187 من «صلوات في هيكل الحب»

(34) ص218-219 وهي بتاريخ23 جانفي 1933

(35) ص 267 وهي بتاريخ 23 جويلية 1934

(36) ص248 من قصيدة «تحت الغصون» بتاريخ 21 سبتمبر1933

(37) الخيال الشعري عند العرب:

أ – الصفحة 28

ب – الفقرة 22

(38) المرجع: الصفحة نفسها، الفقرة 23

(39) الخيال الشعري عند العرب:

أ – الصفحة:38-39

(40) أغاني الحياة، ص161

(41) أ – الصفحة: 40

ب – الفقرة: 16

(42) المرجع نفسه.

(43) الجمال المنشود بتاريخ 19 جويلية 1930 صلوات في هيكل الحب بتاريخ 13 اكتوبر 1931

(44) ريتا عوض: أبو القاسم الشابي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1983، ص49

(45) ص140

(46) تعود القصيدة «ياموت» إلى تاريخ 1 أكتوبر 1929 ، وتعود قصيدة «الاعتراف» إلى تاريخ 17 فيفري 1934

(47) ص279

(48) المرجع 145-148 جاءت مؤرخة في 29 أكتوبر 1929 على البحر الخفيف واشتلمت على 43 بيتًا.

(49) ص233 والقصيدة مؤرخة في 17 مارس 1933 وجاءت على البحر الطويل.

(50) ص145

(51) ص201

(52) ص103-107 بتاريخ غرة أفريل 1928

(53) ص55-63 راجع الهامش عدد 21 سلفًا

(54) ص60

(55) ص111-113وهي بتاريخ 18 جويلية 1928

(56) ص194-200 وهي بتاريخ16ديسمبر 1931 ولنذكر بأن العمر الشعري الذي كتب للشابي أن يعيشه لا يتجاوز بضع سنوات

(57) ص240-244، وهي مؤرخة في 16 سبتمبر1933

(58) ذاكرة شعب، دار صامد للنشر، صفاقس (تونس) 1989، ص51

(59) الشابي ترجمة حياته وترجمة أشعاره، ص 21

(60) ريتا عوض: أبوالقاسم الشابي. ص41-42

(61) وذلك في كتابة القيم «الرؤية الداخلية للنص الشعري: محاولة في تأصيل منهج، وهو حصيلة دروس وندوات بحث مع طلاب جامعة قسنطينة خلال الفترة 1971-1973، نشرها سنة 1975 (مكتبة عين شمس – القاهرة) انظر شرح قصيدة إرادة الحياة ص 15-28

(62) عبدالله محمد الغذامي: تشريح النص مقاربات لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة بيروت 1987 ص12-33

****





التعقيبات والمناقشات



الأستاذ عبدالعزيز السريع - رئيس الجلسة

شكرًا للأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي، وشكرًا للأخوين الكريمين الدكتور محمد القاضي، والدكتور محمد مفتاح، أما الدكتور محمد عصفور الذي تعذر حضوره أعمال هذه الندوة فان بحثه (روافد التجربة الابداعية لدى الشابي - الروافد الاجنبية) سيُضم لأعمال هذه الندوة ولن يناقش بل سيطبع معها.

ونبدأ الآن جلسة الحوار والمناقشة، وقبل ذلك كان هناك اقتراح قدمه الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد، بأن تكون المناقشة تالية لكل بحث من أجل التركيز، لكني أستميحه العذر بأن التنظيم الذي رُتب منذ الأساس كان يأخذ موضوعات أومحاور رئيسية في بحثين يتلوهما المناقشة، لكن للضرورة أحكام، فغياب الدكتور محمد عصفور لظروف خارجة عن إرادته، أدى إلى أن ندمج المحور الأول الذي كان يقتضي جلسة خاصة للمناقشة مع محور الجلسة الثانية الذي تم الآن.

والآن نفتح الباب للنقاش، ولي رجاء أن يكون هناك اختصار، فلدينا 21 متحدثًا فلو خصصنا ثلاث دقائق لكل متحدث فسيكون عندنا ساعة، وأعتقد أن الساعة كافية جدًا، وحق الرد محفوظ لكل محاضر.

د. عبدالسلام المسدي مع حق الرد

رئيس الجلسة حق الرد محفوظ لكل متحدث رئيسي على المنصة، حيث سيكون له خمس دقائق، فتكون هناك ربع ساعة إضافية، نبدأ الآن -حتى لانضيع الوقت - بأستاذنا الدكتور عزالدين إسماعيل فليتفضل.

د. عزالدين إسماعيل

الدكتور محمد القاضي لاحظت أنه حاول أن ينقد بعض الأعمال السابقة التي تحرت أو سجلت مصادر الشابي، ورأى أنها تقوم على مجرد التشابه ولكن تفتقد السلسلة التي تربط بين المصدر والظاهرة، بمعنى أن هذا التأثير لم تتحقق أركانه الكاملة حتى يمكن

القطع به، هذا ما فهمته من كلامه، وأنا أعتقد أن هذه المسألة في مجال البحث المقارن حدث تنازل عنها منذ أكثر من عشر سنوات، وأن فكرة تأكيد التأثير والتأثر من خلال سلسلة مؤكدة الحلقات بين المؤثر والمتأثر لم تعد جوهرية خصوصًا مع رواج فكرة أنه ليس هناك نص إلا وهو مدين لنصوص أخرى سابقة عليه، فلا مجال للبحث في أن هذا أثر في ذاك أم لم يؤثر، ولكن أصبحت النظرة المهمة أو التي تتحراها الدراسة المقارنة هي مجرد التشابه، نفس التشابه هذا يصبح موضع التأمل والتحليل لمعرفة التشابه والاختلاف أيضًا في نفس الوقت بما يميز كاتبًا عن كاتب في حقبة زمنية بعينها، في بيئة بعينها، فإذا كان هناك تشابه كان ذلك له ما يبرره، ولكن يظل هنالك دائمًا الاختلاف وهو الأهم الذي سيبرز الأهمية أوالقيمة الخاصة للشخصية التي نتجه إليها أساسًا، وعلى هذا أعتقد أنه بالنسبة لموضوعنا وهو الشابي ليس من المهم أن نصل بالسلسلة من المؤثر إليه تفصيلاً، ولكن المهم أن نعرف إلى أي حد اتفق أو اختلف مع تلك المصادر التي يقال إنها تشبهه في أصلها.

هذه ملاحظتي العامة وهي خاصة بتأسيس الموضوع كله فيما أعتقد. وأسرع فأنتقل منها إلى الأخ العزيز الدكتور المسدي في بحثه الشائق لكي أختلف معه أيضًا في منطلقه الأساسي الخاص بالقسمة التي قدمها على أساس أنه ربط ربطًا قويًا للغاية أو ما سماه توالجًا بين النص الشعري والنص النقدي، أو النص الموضوع والنص الشاهد، أو بين شعرية إبداعية وشعرية نقدية، وفي الواقع إن هذا الربط إذا كان مغريًا من حيث ارتباط الشعر بالخيال، وكتاب الشابي عن موضوع الخيال عند العرب، في هذا التشابه إغراء بتلمس دور هذا الكتاب أو فكر هذا الشاعر في إبداعه الشعري، إذا كان هذا مغريًا فإن هناك محاذير فيما أعتقد تحول دون تمثل هذا التوالج أو هذا التداخل بين واقعة وواقعة. د. المسدي يريد أوعنوان بحثه يتعلق بالمضمون عند الشابي، لأول مرة البحث الذي يتحدث عن المضمون ويتنازل تنازلاً كاملاً عن الخلفية التاريخية والواقعة أو الوقائع التاريخية التي يصبح هذا النص الشعري الإبداعي صدى لها أو فاعلاً فيها، تمامًا تنازل البحث هذا اكتفاءً بهذه العلاقة التي أنشأها بين إنشاء هذا الكتاب النقدي عن الخيال عند العرب، وهذا الإبداع الشعري الذي يتمثل في قصائد الشابي في ديوانه (أغاني الحياة)، أنا أعتقد أن تحكيم النص النقدي الشاهد في النص الموضوعي الإبداعي وهو تحكيم كتاب (الخيال

الشعري عند العرب) هذا نفسه يعد واقعة تاريخية، يعني كتابة هذا الكتاب هو أيضًا واقعة تاريخية، النص الشعري هو أيضًا واقعة تاريخية، يعني بمعنى ما، أي نشاط، أي عمل أنجزه الشابي أو غير الشابي هو محسوب بشكل أو بآخر على أنه واقعة تاريخية، لكن يظل الخلاف الجوهري بين واقعة وواقعة، واقعة تأليف كتاب نقدي في الخيال تختلف اختلافاً جوهريًا عن واقعة إبداع عمل شعري حتى وإن كان من شأن هذا العمل الشعري أن يقوم على الخيال الذي هو موضوع البحث في ذلك الكتاب، وبصفة عامة سيفتح لنا هذا الباب لو أننا استرسلنا فيه إلى كل أولئك الشعراء النقاد لكي ندرس ونرى إلى أي حد كان فكرهم النظري منبثًا ومؤثرًا في فكرهم أو في إبداعهم الشعري، ويبدو أن الحالات الكثيرة التي عايناها ووقفنا عليها أكدت لنا أنه ليس هناك هذا التطابق الذي نتصوره بين الفكرة النقدية كما كتبها الشاعر وصاغها وقدمها لأنه غالبًا متأثر فيها بما هو رائج في الساحة الأدبية، وبما ترامى إليه من كتابات النقاد المحترفين الآخرين فهو في هذا المجال جامع لما يدور في الساحة، ولذلك لا يمكن أن نتصور أن هذا الإنجاز.

رئيس الجلسة مقاطعًا.. الدكتور عزالدين، الله يعافيك صارت سبع دقائق.

الدكتور عزالدين إسماعيل

مستكملاً، أنا آسف، أنا أعتقد أنه ربما كانت فكرتي اتضحت بشكل ما أن هذا الترابط يجب أن يؤخذ بقدر من الحذر في تقبله إلى المدى البعيد . وشكرًا وآسف.

الدكتور محيي الدين صبحي

كان لمؤسسة البابطين من الشجاعة ما مكنها أن تجمع النقاد العرب، وهذا يرتب على النقاد واجبًا في أن نستغل الفرصة لنتفاهم نوعًا ما على المناهج والإجراءات، وأنا سعيد بلقائي بكم وأرجو أن تسعدوا بلقائي أيضًا لأن ملاحظاتي لن تسر كثيرًا . أول مسألة ماهو تلخيص المحاضرة؟ التلخيص هو إعادة كتابة للبحث يعرض الفرضية ونتائجها، أما أن نأتي بالإجراءات كلها فأصبح الأمر محاضرة لطلاب الجامعة، أنت الآن تخاطب نقادًا فأعط الفرضية أو الفكرة التي عندك ونتائجها. الموجودون إما أنهم قرأوا

مصادرك وراجعوا الأبحاث، وكلهم يرجعون لنفس المصادر، أو أن يتلقوا أقوالك ويعرفوا منهجك، بعد ذلك التفصيل بالمنهج أعتقد أنه لا يفيد بشيء لأننا بصدد عمل نقدي هو شعر الشابي، فتسليط – كما فعل الدكتور مفتاح – الهندسة على النقد والتفريعات الكثيرة لا يفيد بشيء. سأقول تجربتي بتواضع.. قرأت النص مرتين متتاليتين ولم أفهم شيئًا، وبعد ذلك حملت النص ونزلت على الجامعة الأمريكية لي صديقة تلميذة لـ (رولان بارت) وعاملة سيميولوجيا وقلت لها: أنتم جيل جاء بعدنا ويجوز أنكم تفهمون أشياء لا نعرفها، رأيتها في اليوم التالي فقالت لي: هذا ليس سيميولوجيا ولا علاقة له بها، – هذا كلامها – لانه عندما تقول أن التفاحة تساوي الشمس تحتاج لقرينة والباحث أسقط هذه القرينة. ثم تأملت بالتلخيص لعله يعطيني نتائج على اعتبار أنني لم أفهم المنهج، فجاء في التلخيص وأعاد المنهج، ولا أدري إلى أي شيء وصل، يعني ارحمونا، وارحموا النقد..

وأخيرًا بحث الصديق المسدي يستحق التهنئة من زاوية أعتقد أنه يجب التشديد عليها وهي أن كل شاعر مجدد بالضرورة هو ناقد وناقد ثائر، وهذه الفكرة كنت أتمنى أحد الطلاب أن يأخذ أطروحة ويتتبع أقوال الشعراء بالنظرية الشعرية ومدى مطابقتها، يعني مثلا المعري عندما عمل لزوم ما لا يلزم في عصره كان الشعر سهلاً ورقيقًا فاستعان بكلمات صعبة خالف وقلب المنهج الشعري كله، هذا، نقد، ونقد صارم، ومخالف لما هو سائد، إنما هناك ناحية أشار إليها الدكتور عزالدين إسماعيل يجب أن تؤخذ بالاعتبار وهي: الشاعر ليس ناقدًا منهجيًا، الشاعر ينطلق من النماذج (بيقرأ بيقرأ بيقرأ) ليتكون بذهنه نماذج يستنبط منها مفاهيمه، ومن تجربتي – وأنا معاشر شعراء من أبرز شعراء العرب وكاتب عنهم – قل أن يتأثر الشاعر تأثرًا عقليًا بالنقد سلبًا أو إيجابًا.. عنده منهجه وطريقته في القول هو أما أن (بيزعل) من الناقد أو أن (ينبسط) منه، أما النقد كمنهج مثل ما نحن نتداوله مع بعضنا، لذلك نقد الشاعر يكون وصفًا للنماذج المثالية التي بذهنه، هذه النقطة لو وضعها المسدي تكون صحيحة، يعني البحث جميل ومتماسك، واللقطة ذكية جدًا أن نقد الشابي هو وصف لمفهوماته أو بيان منهجي عن منهجه بالشعر وهذا جميل، إنما يضاف إليها هذا البيان ليس مأخوذًا لا من العقاد ولا من الغربال، لو قرأهم هو لايفهمهم كنقد، يعود يأخذ من القصائد التي يتمثلها ويصف النقد . وشكرًا.

الأستاذ الطيب صالح

أنا استفدت بطبيعة الحال من هذه البحوث القيمة التي تفضّل بها هؤلاء الأساتذة الأجلاء وأظنني لحسن الحظ بخلاف صديقي الدكتور محيي الدين صبحي ربنا فتح عليّ ففهمت الكثير مما أراد أن يقوله صديقنا الدكتور محمد مفتاح، ويمكن حالتي الذهنية كانت صافية اليوم، كلامه (شوية) صعب صحيح ويحتاج إلى اتفاق على المفاهيم، خصوصا فيما يتعلق بالثوابت الأنثروبولوجية الإنسانية، إنما النقطة التي أريد أن أوجهها إلى صديقنا الدكتور المسدي سبقني إليها الدكتور عزالدين إسماعيل، وأضاف إليها الدكتور محيي الدين صبحي، فأنا فهمت من كلام المسدي كأن الشابي هذا الشاعر الطفل الذي مات في باكورة الشباب، ولا يمكن أن يكون قد بلغ من العلم ما يؤهله أن يكون ناقدًا، فهمت كأنه كتب شعرًا ليثبت نظرية في الشعر، وهذا الكلام كما تفضل الأستاذ الدكتور عزالدين يقود إلى الجدل، أنا لا أعرف شعراء كثيرين يمكن أن يقال بأنهم نقاد. يمكن أبوالعلاء كما ذكر الدكتور محيي الدين في تراثنا العربي يعتبر شاذًا لعله كان عنده ما يمكن أن يسمى بالنظرية الشعرية، هذا جديد على الأدب العربي، وبعض إخواننا الأكاديميين مرات ينقدون التراث بمفهوم رجعي، يعني يحملون أحيانا التراث أكثر مما يحتمل لأنهم يطبقون عليه مفاهيم مستمدة من عصر ليس عصر هؤلاء الشعراء، وعلوم لم تكن علوم هؤلاء الشعراء، وليست علومنا نحن الآن على أي حال. هل الشابي حقيقة كان مدركًا لما يفعل؟ وهل كان يريد أن يكون صوتًا جديدًا كما قال الدكتور المسدي؟ وهل كان في الواقع صوتًا جديدًا؟ وشكرًا ياسيدي الرئيس.

الدكتور أحمد درويش

ملاحظتي هي امتداد في الواقع للملاحظتين السابقتين وهي أنه فيما يبدو أننا ونحن نتحدث عن فكرة التواصل والتوصيل ونشكو أحيانًا من أن هنالك أزمة في التوصيل بين المبدع والمتلقي بدأنا نحس الآن أن بيننا نحن أيضًا الذين يُعنون بفكرة النقد لونًا من أزمة التوصيل والتواصل بمعنى أن هناك أفكارًا على أي حال طيبة وغنية وثرية، ولكن للأدوات التي تنقل هذه الأفكار على غناها وثرائها موضع اختلاف بيننا أو على الأقل المصطلحات التي نطرحها ونتحدث من خلالها تبدو في حاجة إلى مزيد من التحديد، وربما نلاحظ حتى

على الأبحاث الثلاثة هذه المسألة، احيانًا نجد مصطلحًا فنحاول أن نحدده، وأحيانا نحاول أن ننحت مصطلحًا جديدًا، وأحيانًا نحاول أن نعبر تعبيرا نقديا عن فكرة إبداعية بلغة يعوزها أحيانًا فكرة التحديد الكامل، واللغة النقدية التي نتعامل معها جميعًا تشكو من طرفين متباعدين، أحيانًا تشكو من فكرة الجفاف المتمثل في مسألة الأرقام والجداول، وأحياناً أخرى تشكو في المقابل من فكرة عدم التحديد المتمثل في المجاز الذي يستخدم كمصطلح نقدي، وأنا أرى مثلاً أن حتى الباحث الأول الدكتور القاضي هو نفسه وجد مشكلته الأولى في كيف يحدد مصطلحًا شائعًا كالرافد، وأخذ وقتًا لكي يقول ما معنى الرافد، ويتحيّر بين الرافد كنهر وبين الرافد كشيء يرفد النهر، ثم انتهى في النهاية إلى أن الروافد هي المصادر النصية لعمل ما وليس من الضروري أن تكون روافد المبدع نصًا، فالأمور تبدو أكثر سعة من هذا، والأمر يبدو أكثر حاجة إلى النقاش والجدل في المصطلحات التي يطرحها باحث غني وثري كالدكتور مفتاح، فعندما يجد الإنسان عبارة (لكن) توصف بأنها عبارة تجسيرية وبعدها بصفحة كلمة (صباح) توصف بأنها تجسيرية أنا لم أفهم معنى (التجسيرية) هل هي قادمة من الجسارة أم من الجسر؟! نحن في حاجة في كثير من المصطلحات التقنية المحددة أمامنا إلى أن نتفق على ماذا نقول، أما شاعرية الدكتور عبدالسلام المسدي التي تتبدى أحيانًا في العرض، فهي تقودنا إلى تعبيرات مجازية جميلة في ذاتها، لكن إلى أي حد يمكن أن نتفق على أن (الجذر التأثيلي) مصطلح نقدي، أو على أن (الرديف المحايث) مصطلح نقدي، أو حتى ما الذي نتفق عليه بمعنى (الجذر التأثيلي) أو (الرديف المحايث)، أو (النص المشروع) في مقابل (النص المنجز) مع ما تحتمله كلمة (المشروع) من غموض على حدود الخطة أو المشروعية، أو النص المفقود حتى الرميم، وما يتصل بالرميم من جذور أحيانًا تكاد مع محاولتها الجمالية تعطي فكرة مضادة لفكرة النص الأدبي، وحتى مصطلح (التوالج) الذي يشيع كثيرًا ويوحي بإيحاءات أحيانًا تحتاج إلى تحديد أكثر وليس أقلها ما افتتح به الدكتور المسدي بحثه من حاجة معاول النقد للوصول إلى جذور الأشياء وما تعكسه المعاول من فكرة هدمية أكثر منها بنائية، أنا أقول أن هذه المشكلة ليست معاصرة، نحن حتى بدءًا من حازم القرطاجني وابن عبد ربه وابن قتيبة وجدنا أزمة المجاز في تحديد المصطلح لكن هذه تذكرنا مادمنا نجتمع من أماكن متفرقة بأننا بحاجة أيضًا إلى أن نطرح فكرة ضرورة التواصل على المستوى

النقدي من خلال الاتفاق على المصطلح أو الاقتراب منه أو البحث عن فكرة معجم للمصطلح النقدي . وشكرًا.

رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور أحمد درويش، ولكن أحب أن أبدي ملاحظة. يبدو لي من خلال المناقشة أننا نسينا الشابي، فأرجو أن نعود إلى الشابي من خلال الأبحاث التي طرحت، ولنترك جانبًا الجدل النقدي حول المصطلحات وحول الأساليب والمناهج، وهذا ليس أمرًا، ولكنه رجاء حتى نحقق الغرض من هذه الندوة حول الشابي. الآن الأستاذ الدكتور أحمد الطريسي أعراب.

الدكتور أحمد الطريسي أعراب

شكرًا للسيد الرئيس، وشكرًا للسادة الأساتذة الكرام الذين أمتعونا بمداخلاتهم هذا الصباح، وسأتحدث بإيجاز شديد، ما يتعلق بالمداخلة الأولى للدكتور محمد القاضي، أعتقد أن الحديث عن المصادر شيء مهم وأساسي، ولكن الأهم هو كيف كان يتعامل الشابي مع هذه المصادر؟ كيف كان يقرأ؟ خاصة لأننا وجدنا – مثلاً – حين وصل الأستاذ المحاضر إلى قضية أساسية حساسة، وهي ما يتعلق بالحديث عن المصادر، وعملية الإبداع الشعري، هذا الموضوع حقيقة محفوف بالمخاطر ذلك لأننا نجد حقيقة، أنه وصل إلى نتيجة أساسية في الكلمة التي اختتم بها موضوعه حين قال: الشابي يظل الشابي، وليس شيئًا آخر، ولكن كيف ذلك؟هذا ما أقصد إليه. ثم بالنسبة للمصادر نفسها هل نحن نبحث هذه المصادر فقط لكتابه النقدي (الخيال الشعري عند العرب)، أو لموضوع يتعلق بشعر الشابي حتى لا يكون هناك تداخل. بالنسبة لتدخل الأستاذ الفاضل الدكتور محمد مفتاح أقول: بالنسبة لقضايا التوازي والتماسك والتفاعل، حقيقة يحاول الدكتور مفتاح في رؤية منهجية واضحة الدعوة إلى افتراض قواعد مضبوطة على لغة غير مضبوطة على لغة شعرية، لأن هناك فرقًا بين اللغة الطبيعية العادية واللغة الشعرية . فإلى أي حد يمكن أن تصدق هذه القضايا.. التوازي والتماسك والتفاعل، أو هذا التقعيد على لغة نسميها اللغة الشعرية؟ هذا بالنسبة للقضية الأولى.

بالنسبة للسؤال الثاني حين انتهى به البحث إلى الوصول إلى ما سمّاه بالثوابت الإنسانية والانثروبولوجية، قال إن هذا هو هدفه من البحث، أنا أقول للأستاذ الزميل: إن الهدف – في الحقيقة – ليس هو الوصول إلى الثوابت الإنسانية وإنما هو قضية التعبير أو رؤية الشاعر عن هذه الثوابت فهكذا تبقى القضية – هذا من وجهة نظري الخاصة – بالنسبة لمداخلة الدكتور عبدالسلام المسدي أعتقد أن رأيي سبقني إليه أستاذي الكبير الدكتور عزالدين إسماعيل، ولكن أود أن أضيف كلمة بسيطة جدًا وهي أن الشاعر المبدع في الحقيقة – هو الشاعر الأصيل، والشاعر المبدع لا يطبق نظرية نقدية في الشعر اللهم إلا إذا اعتزل، لأن الشاعر هو شاعر وليس ناقدًا، يمكن أن يكون ناقدًا ولكن إذا تنازل عن الشخصية الشعرية، فالجمع بين الشعر والنقد أو الدعوة التي تقول بأن الشاعر هو أعرف بما يكتب أعتقد أن هذه اطروحة قد تناساها. وشكرًا.

الدكتور حمادي صمود

ليسمح لي السادة المحاضرون أن ألقي بعض الأسئلة فبالنسبة لبحث الأستاذ القاضي، بودي أن أسأله انطلاقًا مما استمعت إليه فأقول: هل يمكن أن نفهم من بحثه أن دراسة المصادر أمر متغير تغير النظرية الأدبية المهيمنة، بمعنى أنه كلما تغيرت النظرية الأدبية الموجِّهة تغيرت طريقة دراسة هذا الموضوع.

بالنسبة إلى الأستاذ محمد مفتاح – ونعرف جهوده في تطوير المنهجية – يعرف الذين يعرفونه جيدًا أنه يعتمد فيها كثيرًا على (علم الأصول)، ومشهور اهتمامه بالشاطبي، لكن مع ذلك بودّي أن أسأله السؤال التالي إلى أي حد يمكن أن تصلح منهجية علم الأصول في دراسة قضايا الشعر؟ وإن سمح الأستاذ مفتاح بسؤال فرعي ثان، لأنني سمعته ينتهي في آخر بحثه الذي ألقاه إلى أنه يريد أن يوسع من مفهوم الرومانسية أو الرومانتيكية بحيث تكبر الدائرة فتخرج عن نطاق الأدب والشعر إلى أمور أخرى تتعلق بالحياة الاجتماعية والاقتصادية والتصورات إلى غير ذلك. أظن أنه يعني معارفنا العربية بالرومانسية أو بعض معارفنا العربية بالرومانسية، وإلا فالأمر في الكتابات باللغة الأجنبية مدون منذ زمن بعيد، ولا شك أنك تعرف الكتاب العظيم الذي كتبه جورج جوزدرف.......، حيث إنه يتحدث عن الرومانتيكية كإيديولوجي بمعنى واسع الكلام.. **ثالثًا:** أتوجه للصديق

العزيز عبدالسلام لأسأله - فقط - إن كان فكر في ترجمة هذا النص «الخيال الشعري عند العرب»؟ ما الذي يقصد الشابي؟ أو كيف يمكن أن نقابل بين هذه الكلمة ومثيلاتها في اللغات الأعجمية، ولنأخذ على سبيل المثال اللسان الفرنسي، تعرفون حضرات السادة ويعرف الأخ المسدي أننا الآن نتحدث عن Limgintion Poetique هو Limginaire Poetique وهما أمران مختلفان، فبأي معنى أنت فهمت هذا الأمر وكأني بك فهمته على أنه بمعنى Limgintion Poetique لأنك اعتمدت الصورة نهاية ومدخلاً، في حين أن دراسة دي ماجينير الصورة تكون البوابة الأولى التي تؤدي إلى أمور أخرى أبعد وشكرًا.

الأستاذ خلدون الشمعة

أود في تعقيبي على مداخلة الدكتور القاضي أن أشير إلى أنني أرى أن الروافد العربية - وإن كان هذا من قبيل تحصيل الحاصل - ليست هي الروافد العربية بقدر ما هي الروافد المكتوبة بالعربية أيضًا، وتناول المصادر ينبغي في حالة الشابي خصوصًا أن يعتمد البحث في الفضاء المعرفي الذي كان سائدًا في فترة حياة الشابي، ما أعنيه أن موضوع المؤثرات يستند إلى الحداثية أو العصرية التي كانت سائدة في الثلاثينات في العالم العربي وهي الرومانسية، مع الإقرار بوجود رومانسيات طبعًا وليس رومانسية أوربية واحدة . وبعد مضي أكثر من ستة عقود على الشابي أصبح من المهم تمحيص كل المشكلات التي تثيرها الإشارات التي وردت في بحوث معاصري الشابي من الدارسين ومنهم الأستاذ زين العابدين السنوسي، وهو من المصادر المهمة، هذه الإشارات لا يكفي الآن القول بأنها غير ذات أهمية وبالتالي استبعادها من حيث المبدأ، وإنما ينبغي معالجة كل منها على حدة، أضرب على ذلك مثالاً من تراث الشابي بقول السنوسي، أن الأديب (ديكوينسي) الذي كان يحرّض جيله على الاقتباس من آداب الأمم الحية المجاورة مثل الأدب الألماني والإنجليزي بقوله: يقول السنوسي ناسبًا إلى (ديكوينسي) - إن الأدب الذي لا يعبّ من غيره لا بد أن يدركه الهلك ويفنى، أعتقد أن تمحيص كلام السنوسي عن الشابي خصوصًا وأنه يتعلق بمسأله حساسة هي قضية المصادر وربما المؤثرات، لا يعقل لدى التمحيص القول بأن كلام السنوسي الذي ينسبه إلى (ديكوينسي) صحيحًا، فهو أديب إنجليزي ولا يعقل أن يحرض أديب إنجليزي بني قومه كما يقول السنوسي على

الاقتباس من آداب الأمم الحية المجاورة مثل الأدب الألماني والإنجليزي ، فالأدب الإنجليزي بالنسبة له كان أدب أمته وليس أدب أمة مجاورة، إذن ما هو السر في إشارة السنوسي إلى (ديكوينسي) الذي يبدو أنه كان يظن أنه فرنسي بسبب اسمه الذي يوحي بذلك؟ السر كما أرى يكمن في أن (ديكوينسي) أثر على الأدب الفرنسي وبخاصة على (بودلير)، وقام بدوره بالترجمة عنه كما سبق أن ترجم (إدجار آلان بو)، إذن نحن إزاء مفارقة في قضية البحث عن المصادر، (فبودلير) الفرنسي تأثر (بديكوينسي) الإنجليزي. وتبقى هناك مسألة ما إذا كان الشابي تأثر بما ترجم عنه مباشرة عن الإنجليزية، أم أنه تأثر به عن طريق التأثر بترجمة (بودلير) عنه، لهذا كنت أود الكلام عن الفضاء المعرفي عمومًا والتركيز على أن تلك الثقافة كان يُنظر إليها بقدر كبير من الانشداه والاستخذاء، وبالتالي فلاعجب أن تقع مثل تلك الأخطاء، ويجب ألا نستخف بمثل هذا التمحيص في عملية هجرة النص من ثقافة إلى ثقافة أخرى. لقد سبق أن أشار (إليوت) إلى أن شكسبير استطاع أن يستمد من روح الحضارة الكلاسكية من خلال ترجمة (نورث) لكتاب (بلوتارخ) حيوات أو أكثر من حياة، أكثر بكثير مما فعله أكاديميون كثيرون تعاملوا مع النصوص الأصلية تعاملاً مباشرًا.

بالنسبة للمؤثرات التي أسهمت في تكوين أفكار الشابي عن الشعر كما تجلّت في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» مرة أخرى أقول إن العودة إلى الفضاء الفكري الذي كان سائدًا في الثلاثينات في العالم العربي ربما تكشف عن أن موقفه السلبي من التراث العربي وهو موقف تحريضي بطبيعة الحال لا يعود إلى إعجابه الشديد بنماذج من الرومانسية الأوربية فحسب، فهناك عامل يهمله الباحثون الذين درسوا الشابي وهو شيوع أفكار (رينان) العنصرية وسيطرتها على المشهد الفكري وارتباطها بالرومانسية التي سادت في العالم العربي آنذاك.

لدي ملاحظة أود أن أشير إليها تتعلق بمداخلة الدكتور المسدي، وهي تتصل بما تحدث عنه من وجود العلاقة بين الشابي الشاعر والشابي الناقد، هذه الملاحظة هي مسألة إثبات التماهي الذي تحدث عنه بين ما قاله عن الخيال نثرًا، وبين ما استلهمه من الخيال شعرًا في «أغاني الحياة»، أعتقد أن هذه صيغة مثالية يصعب أن تتحقق لشاعر أو مبدع إطلاقًا ولدينا أمثلة كثيرة في....

رئيس الجلسة مقاطعًا.. أستاذ خلدون صارت ست دقائق.

الأستاذ خلدون الشمعة: نعم، أشير الآن في هذا التساؤل عن مسألة التماهي بين الشاعر والناقد إلى أن مسألة القصد والقدرة على تحويل قصد الناقد إلى معادله الشعري تدخل في باب مغالطة القصد وهي التي تشير إلى تعذر البرهنة على أن نصًا نقدياً كتبه شاعر بعينه هو ترجمة أمينة أو يمكن أن يكون معادلها الشعري هو نفس ما قصده في بيانه الشعري وشكرًا.

الأستاذ سعيد السريحي

سوف أتجه بحديثي لأخي الكريم الدكتور القاضي حول الروافد أو روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي، وقد أبدو ساذجًا إن شرعت في مداخلتي قائلاً: لو أنني كتبت هذا المبحث لكتبته بشكل آخر، ولكنني أريد من خلال هذه الكلمة أن أقول: إن كتابة البحث أو مناقشة البحث إنما تنطلق من خلال التمركز في الذات بحيث تصبح الكتابة والمناقشة حوارًا بين وجهات نظر مختلفة ومتعددة لموضوع واحد، هذا التمركز حول الذات هو الذي أود أن أنطلق منه في النظرة إلى روافد التجربة الإبداعية. حينما نتكلم عن روافد التجربة فنحن لا نتكلم عن الكتب كما هي في المكتبة، وإنما عن الكتب كما قُرئت، عن المصدر بعد أن يتماهى في الذات القارئة، لا يصبح كتاب (الغربال) هو كتاب (الغربال)، وإنما يصبح (الغربال) من خلال الشابي. ورقة الدكتور القاضي وعدتْ بمراجعة شاملة للمفاهيم في بدئها بدءًا من مراجعة مفهوم الرافد أو المصدر، التجربة الإبداعية، المفهوم العربي، غير أني شعرت أنها فيما بعد حينما مضت استغرقت فيما هو أشبه بدرس الدرس وليس درس الموضوع، استغرق الدكتور القاضي في مراجعة ما كُتب عن الروافد دون أن يصل إلى نسق بإمكانه أن يثير إشكالية حول ما كتب، لذا أعود إلى ما بدأت به وأزعم أنني لو كتبت هذه الورقة لبحثت عن إشكالية تجمع هذه الدراسة في نسق قابل لأن نتحاور حوله وتنقذها من الانسياب خلف التتبع التاريخي للكتابة، قد يكون هذا النسق هو البحث في المصدر كمصدر والبحث في المصدر لدى الشابي بعد تماهيه في الذات الشاعرة، (بروميثيوس) أشار إليه السيد الكريم القاضي أنه قد يكون الشابي سمعه في جلسة، إذن

هنا تأتي المسألة: ما هي المسافة بين بروميثيوس في الأسطورة اليونانية، وبروميثيوس لدى جماعة الديوان مثلاً، وبروميثيوس لدى الشابي؟ المصدر منظور إليه من خلال الذات الكاتبة، أو من خلال تمركز الإنسان في ذاته في نظرته إلى العالم، ومن هذا العالم المصادر التي ترفد تجربته الإبداعية، ثم تموت حينما تتحول إلى رافد لتكون جزءًا من التجربة . شكرًا جزيلاً.

الدكتور كمال عمران

لدي ملاحظة أولى تتعلق بمحاضرة الأستاذ القاضي، وأريد أن أشير إلى أن الروافد التي تحدث عنها ونوافقه على الأطوار التي حللها، ولكن يوجد رافد آخر أعتبره مهمًا وهو (المسموع) عند الشابي، لأن البيئة التي عاشها الشابي لم تكن بيئة عادية في نظري في تونس لأن الرجل – وهذا نجد صداه في الرسائل وفي المذكرات – كان يحضر المجالس الأدبية والنوادي الأدبية بصفة خاصة والمحاضرات التي تلقى كانت على درجة من الأهمية أثبتها، وقد ولّدت فيه هذا الحرص الذي نجد صداه فيما كتب، ولعل الفكرة الرئيسية التي يمكن أن نقف عندها من خلال إشاراته – فيما كتب نثرًا في الرسائل وفي المذكرات – أنه كان يؤمن إيمانًا صادقًا بأن للأدب وظيفة لا إبداعية فحسب، فلا شك في أنها إبداعية – ولكنه كان يؤمن بما وراء الإبداع من موقف معرفي ومن موقف حضاري لعله إن تأملناه – من خلال ما كتب – يبدد أو يزيل فكرةً هي موقف في الظاهر كأنه رفضٌ لمصادر الخيال ومصادر الإبداع في الأدب العربي ولكن في الحقيقة وبالقياس إلى المعارك التي عاشها الشابي وكانت صاخبة في البلاد التونسية بين خريجي جامع الزيتونة من المحافظين وخريجي الصادقية أصحاب الثقافة التقليدية وأصحاب الثقافة الحداثية باستثناء من كان مستنيرًا من الزيتونيين فإننا ندرك أن الرجل كان يؤمن بل تفطّن إلى أن المسألة الحضارية من خلال العمل الإبداعي كانت مهمة جدًا في تلك الفترة لأنه أدرك أن الزمن الحاضر لم يبق كما كان في الزمن الماضي فلا أتصور أن وراء الشابي تحريضًا..... في مسائل... بل إن كثيرًا ماقرأ مكتوبًا قد أوهمه وأوقعه في الخطأ، وهذا ما أشار إليه الأستاذ توفيق بكار في المقالة التي أشرت إليها فيما يخص الرومنطيقية على الأقل.

الملاحظة الثانية تتعلق بمداخلة الدكتور محمد مفتاح وأريد فيما ذكر الأستاذ صمود أن أشير إلى ملاحظة لا بمنطق التحفظ، بل بمنطق الحيرة، وهو أن المنطلقات المنهجية فيما قرأنا وفيما استمعنا الآن في هذا العمل تجمع بين أرضيتين لهما خلفيتان معرفيتان مختلفتان اختلافًا نوعيًا، بل تفصل بينهما قطيعة ابستمولوجية عاتية، فكيف يمكن الجمع بينهما؟ وهذا تساؤل، في حين أن ما نجد من أرضية تعود إلى علم الكلام وإلى أصول الفقه تنبني على قواعد معرفية تقليدية، وما نجد في العمل أيضًا من مقاربات حديثة تنبني على بنية معرفية حداثية. فلذلك ألا يحرجنا أن نستمع إلى مصطلحات من قبيل استصحاب الحال فكيف يمكن أن – نخرجها من القاعدة المعرفية – وأريد أن أؤكد هذا – تقليدية إلى قاعدة معرفية حداثية، لذلك – مع احترامي ومع فهم الشجاعة التي نجدها في مثل هذه الأعمال – ألا نخشى حينذاك من هذا الاتصال بين أرضيتين مختلفتين .. وشكرًا.

الأستاذ أحمد الطريبق

عندي ملاحظة أولى حول مداخلة الأخ الأستاذ محمد القاضي تتعلق بالروافد المؤثرة في تجربة الشاعر أبي القاسم الشابي، قبل هذا أقول إن مشكلة الروافد أو المؤثرات هي أشبه بالسائل المغلي الذي يصعد منه البخار، ومن الصعب على الناقد أن يحلل البخار ليبرهن على عناصر السائل المغلي، هذه قضية صعبة جدًا في تحليل المعطيات أو الروافد في جعبة أي شاعر، ومع ذلك وتجاوزًا لهذه الافتراضات أقول: إن هناك رافدًا ربما قد تجاوزه أو نسيه الأخ الأستاذ محمد القاضي، وغفل كذلك بعض النقاد الذين درسوا الشابي، وتساؤل فيه نوع من الغرابة: كيف يفصلون بين مؤثر رومانسي، ومؤثر آخر يتقاطع معه؟ وأعني به المؤثر الصوفي لا بالمعنى الايديولوجي بل بالمعنى المعرفي – هذه كلمة أقولها أولاً – وعلمًا أن أبا القاسم الشابي ينحدر من أسرة عريقة في الدين، وأبوه كان قاضيًا وعالمًا وله مكتبة كبيرة في التصوف وفي الأدب، فإلى أي حد يمكن أن نتلمس هذا الملمس النفسي الروحي الصوفي في تجربة الشاعر أبي القاسم الشابي؟ علمًا منا بأن الأبعاد المعرفية للتجربة الصوفية لها معجمها الخاص، هذا المعجم كذلك انتقل بشكل أو بآخر في أشعار أبي القاسم الشابي مثلاً: القلب، الروح، إلى غير ذلك، بل إني لمست بعض التقاطعات المتشابهة في أشعار الشابي خاصة في قصيدته (قلب الشاعر) وربما

بعض الإخوان من الباحثين قد تعرض إلى هذه القصيدة لابجانبها، ولكن بجانب آخر، فـ «قلب الشاعر» إذا حاولنا أن نقارنها بما ورد في قصيدة واردة في (ترجمان الأشواق) لابن العربي في المقدمة، ترى أن الشابي ربما حفظها أو انتقلت من ذاكرته بشكل تلقائي: كل ماهب وكل.. إلى آخره، حتى يقول أبوالقاسم الشابي في نفس القصيدة إن هناك عالم الشاعر يتجلى في قلبه، وهي نفس الفكرة التي انطلق منها الشاعر الصوفي ابن العربي.

الملاحظة الثانية: هو أن الخطاب الرومانسي سواء عند المهجريين أو غير المهجريين باعتبار أن المهجر رافد في أدبيات أبي القاسم الشابي، هذا الخطاب المهجري لا يمكن بتاتًا أن نفصله عن الرافد الصوفي المشرقي أوالشرقي بصفة عامة: ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، أمين الريحاني وغيرهم، فعلى سبيل المثال قصيدة «تونس الجميلة» فيها مقطع يقول:

فـــدمـــاء العـــشـــاق دومًـــا مـــبـــاحـــة

هذا المقطع هو نفسه من شاعر صوفي إشراقي هو السهروردي يقول:

بالســـر إن باحـــوا تبـــاح دمـــاهم

وكـــذا دمـــاء العـــاشـــقين تبـــاح

إذن هذا التناص يثبت أن هناك رافدًا كان يقرؤه – كان يسترفده – أبوالقاسم الشابي من خلال التراث الموجود عند أبيه أو من خلال أشياء أخرى.

أنتقل إلى نقطة ثالثة: «الخيال الشعري عند العرب»: كلمة الخيال مثلاً تعتبر من الأقانيم المقدسة عند الرومانسيين بجميع الرومانسيات ألمانية، فرنسية.. الخ، فالخيال مثلاً لا يمكن أن نعزله عن التجربة الصوفية، وأنا أقول أول من لَمّح تلميحات نافذة في هذا المجال هو (ابن العربي)، فابن العربي في كتاب «الفتوحات المكية» يذكر شذرات مختلفة يتحدث فيها عن الخيال وعن دوره في الكتابة الصوفية والخيال وتجربته... إلى غير ذلك، فهل يمكن أن نفترض أن أبا القاسم الشابي لم تتردد في ذهنه هذه الأصداء الصوفية من كتاب ابن العربي؟.

أنتقل إلى نقطة أخرى تتعلق بأستاذنا محمد مفتاح، وهي إلى أي حد أن يكون علمنة النقد – أي الإفراط في جعل النقد علمًا – إلى أي حد أن يكون علمنا في النقد يقربنا أو

يبعدنا من التجربة الشعرية من الداخل ومن الخارج؟ باعتباري – شخصيًا– أرى أن التجربة الشعرية ثلاثية الأبعاد.. مثلث: اللغة، الشاعر، الأرض، إذن هل يمكن أن يكون الإفراط في علمنة النقد يقربنا من اللغة كضلع، من الشاعر كضلع، من الأرض كضلع آخر؟.

وبعض الملاحظات سبقني إليها بعض الإخوان تتعلق باستصحاب المعجم العلمي.

نقطة أخرى بسيطة بالنسبة للأستاذ المسدي: إلى أي حد يمكن أن نجانس بين خطابين: النقدي والشعري؟ علمًا منا بأن الحد المنطقي هو الحد المانع الشامل أو الجامع المانع، فكيف يمكن أن يكون الإشراق الشعري حدًا مانعًا جامعًا.. وشكرًا.

الأستاذ دريد يحيى الخواجة

شكرًا للسيد الرئيس، وشكرًا للسادة المحاضرين.. الزملاء سبقوني بكثير من الملاحظات التي مست ملاحظاتي، ولذلك سأحاول الاختصار .. فيما يتعلق بالدكتور محمد القاضي أكد بشكل إطلاقي على أن الرافد النقدي لميخائيل نعيمة «الغربال» هو المصدر الأساسي الذي تبناه الشابي في مشروعه الشعري.. وأنا أميل إلى أن النقد المقروء لا يمكن أن يكون له هذا الأثر الكبير في الكتابة الشعرية، وأنه من المفضل العودة إلى المصادر النصوصية ومحاولة قراءة هذه المصادر النصوصية للتعرف إلى ما فيها من اختلاف وائتلاف مع التجربة الشعرية العامة السائدة في وقت من الأوقات. وطبعًا هذا لا ينفي أن النقد له دور كبير في تجربة الشاعر، وأنا لست مع الأستاذ محيي الدين صبحي في هذا المجال حتى لا نلغي دورنا نقادًا، فالناقد يبقى له أثر كبير في المتلقي وفي الشاعر، ويمكن أن يصوغ أفكارًا عامة نقدية تتأثر بها التجارب الشعرية وتسير نحو مصبات معينة.

النقطة الثانية: بالنسبة للدكتور محمد مفتاح فأنا أحاول هنا أن أضغط على النقطة المثارة، وهو أن التفتيت أحيانًا نخاف في النقد، والزرزرة العقلية نخاف أن تبعدنا عن هذه الحرارة التي يمكن أن نقرأها عندما نقرأ نصًا نقديًا، ويمكن أيضًا أن تغرينا هذه الزرزرة في البحث عن تفتيتات إضافية حتى يبدو أحيانًا النقد بعيدًا بعض البعد أو كله عن النص

المنقود أو عن الأشياء التي نريد أن نراها في هذه النصوص. مثلاً الدكتور محمد مفتاح قال «استصحاب الحال» وحاول أن يقول هنا بأن البيتين الشعريين مثلاً يمكن أن نحاول نحن كمتلقين أن نتوقع ما يمكن أن يقوله الشاعر فيهما، وأنا أرى أن تجربة النص عند الشابي لا تؤهل لمثل هذا البناء، فوحدة البيت هنا مطروحة عند الشابي، والبيتان قد لا يشكلان نصًا، نعرف أن الكلمة يمكن أن تكون نصًا لكن قد لا يكون هذان البيتان يمثلان نصًا، وإذا كان مثل هذا المصطلح يمكن أن يليق فيمكن أن يليق في النص الشعري الحديث الجيد، لأن لديه دائمًا الفضاء الدلالي الذي يمكن أن يتحرك فيه ونحن هنا نظلم المتلقي ثم كيف نحن يمكن أن نقيم أو يمكن أن نستشرف ما يجيء في شيء لا نراه إلا في البياض.. وشكرًا.

الدكتور محمد فتوح أحمد

تعليقي هذا ليس سوى تقدير للبحوث وأصحابها، وهذا أمر معروف بالبداهة، **البحث الأول:** الدكتور القاضي ظلم هذا البحثُ نفسَه وظلم أبا القاسم الشابي لأنه حصر فيما رأيتم ورأيت، حصر معظم مصادر الشابي العربية في كتاب «الغربال» وكأنما أراد أن يجعل كل مدارات الشابي منوطة بتأثير المهجريين وأن يبتعد أو يجعل تأثير جماعة الديوان وتأثير الأبوللونيين كأنما يريد أن يجعل كل هذا في الظل لسبب لا أدريه.

واقع الأمر أنه بهذه الطريقة قد ظلم الشابي حينما أحاله إلى نسخة أو إلى أصداء لكتاب واحد، ولئن كان الأمر كذلك فما أحرى الشابي بأن يكون أدنى من هذا المستوى الذي ينعقد من أجله هذه الجمع الحاشد فأعتقد – وأرجو ألا أكون مخطئا في هذا الاعتقاد – أن الشابي ابن عصره وابن ثقافة جيله، فمصادره مركبة من التراث العربي التقليدي كما نعلم جميعًا، مصادره – أيضًا – تنداح لتشمل جماعة الأحياء، مصادره تتنوع – أيضًا – لتشمل المهجريين والأبوللونيين والديوانيين، فالأمر كان يقتضي بعضًا من الرحابة في النظر إلى مصادر الشابي العربية، بعض التطبيقات التي لجأ إليها الدكتور القاضي تحتاج إلى بعض المراجعة وخصوصًا حينما يعقد مقارنة بين بعض أبيات المتنبي وبعض أبيات أبي القاسم الشابي، ويرى أن في هذا بعضًا من التشابه أو التطابق، وهذا مثال واحد، هناك أمثلة أخرى عديدة سأوافيه بها بعد الندوة إن شاء الله.
حينما يقول الشابي:

فـمـا المجـد في أن تسكر الأرض بالدمـا
وتركب في هيـجـانهـا فـرسًـا نهـدا
ولكنه في أن تـصـد بـهـمـة
عن العـالم المرزوء فـيض الأسى صـدا

هذه دعوة إلى السلام وإلى المهادنة يستحضر قول المتنبي:

ولا تحـسبن المجـد زقًـا وقـينة
فـمـا المجـد إلا السـيف والفـتكة البكرُ
وتـضـريب أعـنـاق الملـوك وأن تُـرى
لك الهـبـواتُ السـود والعـسكر المجْـرُ

ألخ ....

في ظني أن بين هذين النصين نوعًا من المخالفة لا قدراً من المطابقة كما رأى الباحث، وهناك أيضًا بعض الملاحظات من هذا القبيل.

الدكتور مفتاح، بحث الشعرية في شعر الشابي، هذا البحث أحرى به أن يكون بحثًا في البلاغة العربية الحديثة، يتخذ من شعر الشابي نماذج وأمثلة له، وقد أفدنا كثيرًا من هذه التقسيمات، ولكنها أربكتنا إلى حد لم يعد الإنسان يستطيع معه أن يميز بين مفهوم التنسيق والتنضيد والتماسك والتوازي الطباعي والتوازي المعجمي والتوازي العمودي والتوازي الشطري والتوازي البيتي، والتوازي مع التوازي، حتى أصبح البيت يوازي نفسه، ولا أدري كيف يوازي البيت نفسه أو يوازي الشطر نفسه مع أن التوازي يفترض طرفين يُوازى بينهما، ثم لماذا ميزة التوازي خصوصًا لكي نلج منها إلى العالم الشعري لدى أبي القاسم الشابي؟. مع أننا نعلم أن التوازي كما يعلمه الدكتور مفتاح أكثر مني، التوازي هو طبيعة كل بنية شعرية، فهي بكل عناصرها وعلى شتى مستوياتها تقع في حالة توازٍ بين أشياء تتشابه أو تتناقض أو تتطابق أو تختلف إلى آخره، فلماذا إذن نخص الشابي بهذا ونجعل من التوازي مدخلاً إلى دراسة العالم الشعري لدى أبي القاسم الشابي؟. ما هو الذي ترتب على مسألة كثرة المصطلحات وكثرة التقسيمات بهذا الشكل؟ أعتقد أن هذا لم يفضِ في نهاية الأمر إلى إقامة بناء من شعر الشابي. لقد قسمه عموديًا وجزأه وفصّله ثم لم نوفق معه في أن نصل إلى تركيب لهذا التجزيء الذي لجأ إليه في

بحثه الذي لا يخلو - طبعًا - من قيمة، ولكن كما قلت فإن هذه المصادرات أو التقسيمات أو التوزيعات قد أربكتنا وأوقعتنا في نهاية الأمر في حيرة شديدة.

هناك شيء آخر وهو مشكلة المصطلحات أشار إليها كثير من الإخوة الزملاء ولكن إذا وصل الأمر إلى حد ان نشتق التجربانية من كلمة تجربة، كما اشتققنا الشكلانية والفوقانية وكذا.. فإن الأمر يحتاج إلى وقفة ولعلها تقتضي مؤتمرًا خاصًا بمصطلحات النقد الأدبي.

بحث الباحث الكريم الدكتور عبدالسلام المسدي وهو بحث فيه إحكام البنية الذهنية للدكتور المسدي ولكنني أختلف معه في العنوان الذي جعله لهذا البحث، فالبحث في الظواهر المميزة للمضمون الشعري ولم أجد فيه شيئًا من ذلك، احرى بالعنوان أن يكون «جدلية النص النقدي مع النص الإبداعي» لأنه تعقب كتاب الخيال الشعري لكي يرى مصداقية هذه النظرات المبثوثة في تضاعيف هذا الكتاب لكي يراها في شعر أبي القاسم الشابي، والمنطلق - على الرغم من إعجابي به - لا يخلو أيضًا من بعض الإشكالات، لأننا فوجئنا بنفس هذا الإشكال حينما درسنا شعر العقاد ونظرات العقاد في الشعر وانتهينا في نهاية الأمر إلى أن ننفض أيدينا من هذه القضية لأنه لايتحتم أن يكون ما يقوله الشاعر في إبداعه مطابقًا تمامًا أو موافقًا في حجم توفيقه لما قاله في نقده، ولو كان الأمر كذلك لكان للعقاد منزلة أخرى تختلف في نفوسنا عن المنزلة التي يحظى بهذا كمبدع، فالمدخل الذي دخل منه - أيضًا - لعله يحتاج إلى وقفة لأن مثل هذه الأمور أصبحت الآن تؤرق وتدعو إلى الاختلاف أكثر مما تدعو إلى الاتفاق. كنت أتصور لو كان الدكتور المسدي معنيًا حقًا ببيان مدى المطابقة بين النظر والتطبيق أن يلجأ إلى تعقب مدى مصداقية نظرات الشابي في الخيال الشعري من خلال بناء الشعر لدى الشابي نفسه، بمعنى آخر هل استطاعت بنية الخيال أو بنية اللغة أو بنية التركيب لدى الشابي أن تحقق - بحسبانها عملاً فنيًا - مادعا إليه في شعره لا أن يتعقب ما قاله نثرًا وما قاله شعرًا، كنت أريد أن يحاج الدكتور المسدي النثر بما قيل بالشعر لا ما قيل في الشعر، يقول عن الخيال كذا ويقول عنه في شعره كذا، كنت أريد أن تكون بنية الشعر لدى أبي القاسم الشابي هي الحجة التي تُتخذ دليلاً على مصداقية أو عدم مصداقية أبي القاسم الشابي فيما قاله في «الخيال الشعري عند العرب».

رئيس الجلسة دكتور .. الوقت..

د. فتوح سأختتم كلامي الآن – سيدي الرئيس – أيضًا الدكتور المسدي وهو إنسان محكم كما قلت في تفكيره وكتابته إلا أن بعض النصوص تحتاج إلى مراجعة – سيدي الباحث – وبعضها أخطاء في النقل لا أعزوها إلا إلى ذلك وعلى سبيل المثال – سأكتفي بمثال واحد «من كثر» – في صفحة 31 حينما تنقل:

فـــرحًـــا ينادي فـــتنة الدنيـــا بمعـــســـول النشـــيـــد

هـانـت ذا اطبـــــقـت جـــــفـنيك أحـــــلام المنون

أنا أعتقد – ولم أطلع على الديوان لكي أصحح – «هأنت ذا قد أطبقت» وهذا مثال من أمثلة ولعلها من زلات الطباعة التي أصبحت مما تعم به البلوى. وشكرًا لكم.

رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور فتوح، أمامنا أيضًا بقية القائمة والوقت الذي كنا حددناه يوشك على الانتهاء، فأرجو أن نرى من الإخوة تعاونًا في ضبط الوقت وأن يكتفي المتحدث منهم إذا كانت الفكرة قد طرحت وقيلت ممن سبقوه أن يكتفي بها ويتجاوزها إلى غيرها. والآن الدكتور ياسين الأيوبي.

الدكتور ياسين الأيوبي

ألتفت إلى الباحث الدكتور القاضي لأقول له: إنك اعتمدت في بحثك على عرض ما جاء لدى الباحثين والنقاد من دون أن نلحظ لك رأيًا خاصًا في هذه الروافد، كنا ننتظر منك إضاءات ثاقبة نحو الروافد الحقيقية التي تراها وأن تحاول إثباتها وفي هذا الرأي موافقة لما قاله الدكتور سعيد السريحي بشيء ما.

أنتقل إلى بحث الدكتور محمد مفتاح الذي كان بالنسبة إلي مغلقًا تمامًا، وهذا البحث يحتاج إلى مفتاح دقيق يدخلنا إلى عالم بحثه المكتنف بالتعقيد النظري اللساني الغربي الحديث، ومما زاد في استغلاقه لهجته المغربية المغربة في محليتها ما جعلني أجهد في الإصغاء إليه وتتبع كلامه معانيًا في آن واحد من عائقين اثنين: اللغة العلمية الجافة، واللهجة المحلية.

الأخ الدكتور مفتاح لازلت معك في تعقيبي المتواضع، كان عنوان بحثك الشعرية في شعر الشابي فإذا بهذا العرض المسهب يستهلك معالم نظرية لسانية انثروبولوجية لم تشفعها بنماذج تطبيقية من شعر الشابي، لو فعلت لفهمنا بعض ما قدمته من طروح فكرية تشبه المعادلات الرياضية.

وأما البحث الأخير للسيد الدكتور عبدالسلام المسدي فقد أمتعني وأفادني لوضوح منحاه ودقة مصطلحاته على تجريديتها أحيانًا، وأعتقد أن هذه السلاسة في الدرس والتحليل هي بفضل النهج التواصلي الذي عُني به الباحث بين التراث البلاغي العربي والأثر الثقافي القادم من الغرب فلم يغرب، ولم يشطح وهذا أسلوب جدير بالتقدير والاحتذاء إن دل على شيء فعلى طول باع الرجل في حقل النقد البلاغي البنيوي وشكرًا.

الدكتور يوسف بكار

بسم الله الرحمن الرحيم، سأتساءل ببرقيات وتوقيعات، بالنسبة للدكتور القاضي: أجهد نفسه في تحديد المصطلحات المعروفة، وعندما تحدث أو حاول أن يحدد مصطلح الروافد العربية تجاهل المقصود الحقيقي بالروافد العربية واقتصر – كما قال بعض الإخوان – على الروافد العربية الحديثة، فأين الروافد العربية القديمة في شعر الشابي، وقد ألمح بعض الإخوان إلى الرافد الصوفي والرافد الديني. أيضًا صادر الدكتور القاضي على أن يكون ثمة أي تأثير أجنبي ولو عن طريق الوساطة في الشابي بقضية أعدها مهمة وهي حظ الترجمات من الأمانة العلمية أو من دقة الترجمة، لو أخذنا بهذه النظرية التشكيكية لشككنا في كل الترجمات الحديثة ولنظرنا نظرة الريبة إلى كل ما ينقل عن هذه المترجمات الحديثة في النثر والنقد والشعر.

بالنسبة للصديق العزيز الدكتور مفتاح، في الحقيقة أنا أعجبت بهذا التفكيك لهذه المصطلحات الكثيرة ولهذه المفاهيم والمعايير التي تكاد تنطبق على الشعرية بمفهومها العام، وهي كما تعلم مفاهيم نسبية وجدلية تختلف من شاعر إلى آخر، كنت أتمنى أن أرى ما النصيب الحقيقي للشابي من هذه المعايير والمفاهيم، هل تنطبق عليه انطباقًا كاملاً، وإلى أي مدى يمكن أن تنطبق على الشابي.

آسف بالنسبة للدكتور المسدي وليس موجودًا، ولكنني بشكل عام أكاد أتفق مع الذين تناولوا قضية مهمة وهي معادلة صعبة طرحها الدكتور المسدي في بحثه إذ حاول أن يزن «أغاني الحياة» بميزان الخيال الشعري عند العرب وهذه تحمل مصادرة مهمة في أمرين:

المصادرة الأولى: هي مصادرة زمنية تاريخية «الخيال الشعري عند العرب» كان محاضرة ألقيت عام 1929، فهل وقف الإبداع الشعري عند الشابي عند هذا التاريخ؟.

المصادرة الأخرى: إذا ما أخذنا بهذا المعيار نكون قد صادرنا جزءًا كبيرًا أو جانبًا كبيرًا من المفهوم الحقيقي للخلق الشعري بشكل عام، ومتى كان الشعراء يلتزمون بتنظيرات النقاد.... شكرًا.

الدكتور ماهر حسن فهمي

بسم الله الرحمن الرحيم، بالنسبة لبحث الدكتور مفتاح أتفق مع الذين رأوا أن التقسيم وتقسيم التقسيم أدخلنا في متاهات كأننا أمام علماء البلاغة حين قسموا البديع إلى مائة وخمسين نوعًا ثم ظلوا يقسمونه بعد ذلك. الجداول والرسوم البيانية (ص21 إلى ص29) الحصيلة النهائية منها شديدة التواضع، بعد جهد كبير جدًا فما القيمة الحقيقية لكل هذه الرسوم البيانية إذا لم تكن ذات منزلة تستحقها؟ التساؤل الثالث هي قضية البحور وعلاقتها بالأغراض، وهي من وجهة نظر الباحث نتيجة استقراء ناقص، وهي قضية قديمة منذ حازم القرطاجني، قال: إن من لا يفهم الموسيقى لا يستطيع إطلاقًا أن يجيب عن علاقة البحور بأغراضها لأن اليونانيين كانوا يضعون لكل غرض بحرًا. والمشكلة هنا أن البحوث فعلاً تتناول الأغراض كلها. لكن أحدًا لم يدرس الزحافات والعلل، لأن الزحافات والعلل هي التي تجعل البحر أحيانًا رقيقًا وأحيانًا شديدًا، وإلا فلماذا غلب بحر الطويل على الشعر العربي القديم المرتبط بالبداوة؟ ولماذا برز بحر الرمل عند الرومانسيين وهو أنغامه مشجية؟ ولماذا برز الرجز عند أصحاب شعر التفعيلة؟.

السؤال الأخير: إذا كانت الشعرية تتضمن بالضرورة جماليات النص، فأين جماليات القصيدة في شعر الشابي. بعد كل هذه التقسيمات التي قسمتها وأدخلتنا في متاهات لم نخرج منها إلى الآن؟ حتى أن أحد الزملاء قال: كنت أتمنى في التلخيص أن أفهم فإذا بي أزداد انغلاقًا على انغلاق.

بالنسبة للدكتور عبدالسلام المسدي كنت أفضل أن يتوقف الباحث عند تعريف المضمون الشعري أولاً لأن من (ص1 إلى ص14) الحديث عن مدلول الشعر عند الشابي بصورة عامة ودور الخيال، وهذا غير المضمون، ثم من ص33 إلى نهاية البحث تحليل لقصيدة، ويبقى نصف البحث بالضبط للظواهر المتميزة في المضمون الشعري ومن أهمها: الأسطورة، وتحدث عن (بروميثيوس والطيور تنقر عينيه ويستمر العذاب)، ونحن فيما قرأنا من الأساطير اليونانية أن بروميثيوس لم تنهش الطيور عينيه وإنما نهشت كبده، وفي مسرحية اسخيلوس وهي مأخوذة من هيزيود إلى آخره .. حتى إن بعض المفسرين المعاصرين يقولون إنها أسطورة نباتية بمعنى أن الإنسان عندما عرف النار أكل اللحم فبدأ يعرف أمراض الكبد.

الملاحظة الأخيرة: أو الظاهرة الثانية التي تطرقتَ إليها هي الرؤية الكلية للوجود وهذه حقيقة هي أهم مالاحظه الباحث وحبذا لو كان قد توقف عندها وفرّع منها كل الظواهر الأخرى.. وشكرًا.

الدكتورة سعاد عبدالوهاب

أكتفي ببعض الملاحظات البسيطة التي سبقني إليها بعض الأساتذة الأفاضل.. تعقيبي على مداخلة الدكتور عبدالسلام المسدي بعد قراءتي لدراسته الكريمة، أعرف أنه ليس بحاجة إلى الإشادة فأسجل له الوفاء لمنهجه في ذلك التقصي الدقيق لبعض المفردات المترددة والواسعة الانتشار في ديوان الشابي والتي تعتبر بمثابة مفتاح لمعجمه الشعري والصوري. وأسجل له أيضًا نقطة إيجابية أخرى أهم وهي تحليله الدقيق والجديد لإحدى قصائد الشابي «إرادة الحياة»، هذه القصيدة المشهورة جدًا والتي رددتها الجماهير العربية ووسمناها في مراحل درسنا النقدي بأنها قصيدة خطابية لم يتحقق فيها التوازن بين العاطفة والقدرة على ضبطها صياغيًا وتصويرياً، فجاء الدكتور المسدي وصحح نسب الصياغة الفنية في هذه القصيدة، ولقد تمنيت لو أن البحث كله قام على انتقاءات من هذا القبيل، فإنه النهج الذي يليق بقدرات الناقد ويفيد المتلقي أعظم الإفادة، أما الاقتباسات الخاطفة من دراسات مختلفة وبعض الإشارات أو عدمها لهذا أو ذاك، فإنها لاتتناسب أصلاً مع المنهج الذي يؤثره الدكتور المسدي ويؤدي له حقه في دراساته المختلفة.. شكرًا جزيلاً.

الدكتور علوي الهاشمي

في الحقيقة المحاضرون الثلاثة داروا حول تجربة الإبداع لدى الشابي كما يتبين من عنوان الجلسة، إلا أنهم في الحقيقة كان دورانهم حول ما يتبدى من مؤثرات في فكر الشابي ولم يكن لها الدور الكبير في إبداعية هذا الشعر.

تتبع الدكتور محمد القاضي في بحثه مختلف أنواع الروافد أو ما أسماها بالمصادر التي استقى منها الشابي أو التقط ما هو واضح أو ظاهر من مصادر سواء كان هذا الظهور سطحيًا أم عميقًا، لكنه تجاوز الخافي.. المصادر الخافية التي هي أعظم –عادة– في التأثير الشعري خاصة في عملية ذاتية باطنية كالإبداع الشعري بحيث يصعب تحديد مصادر الشابي الحقيقية من قراءة أو التقاط المصادر الظاهرة، فنحن نعرف تأثير المصادر أو الجوانب الدينية في شخصية الشابي أو المصادر الصوفية في شخصية الشابي، في حياته وفي دراسته، لكن يصعب تحديد ذلك في بنيته الشعرية. يمكن تحديد ما يمكن ربط هذه المصادر بالمصادر الصوفية أو المصادر الدينية أما تأثير هذه المصادر في تكوينه الشعري فهذه مسألة يصعب تحديدها أو على الأقل لم يقترب الباحث من تحديدها.

هناك فرق بين المصادر الشعرية والمصادر الفكرية لدى الشاعر، فلئن كان الفكر يدخل في تكوين النسيج الشعري لكنه يظل خيطًا لا يشكل مجمل النسيج، بل لا يكون خيطه الجوهري الأساس إلا إذا استطاع ذلك الفكر أن يتخفى فلا يبين باعتباره فكرًا، بل يصبح جزءًا ذائبًا في الحالة الشعرية ومجرد وضوحه دليل على ضعف تأثيره وخاصة في تجربة شاعر كالشابي الذي جعل قلبه مصبًا لكل الروافد لكي تتجمع وتتبلور هناك ويعيد الشاعر إنتاجها من جديد متخفية ذائبة يصعب تحديدها على النحو الذي حاول الدكتور القاضي تبيانه.

وهناك ملاحظات أخرى أستغني عنها الآن عن الباحثين الكريمين الآخرين احترامًا للوقت.. وشكرًا..

الدكتور علي جعفر العلاق

سأكتفي بملاحظة واحدة وعن بحث واحد هو بحث الصديق العزيز الدكتور المسدي.

البحث إلى حد ما يتعلق بظاهرة الشعراء النقاد أي حين تزدوج الذات المبدعة وتنشطر انشطارًا خلاقًا يدفعها إلى الكتابة في حقلين متجاورين النقد والشعر. وهذه الظاهرة عرفها الشعر العربي كما تعلمون منذ أبي تمام وابن المعتز والشريف الرضي وأبي العلاء وحتى مدرسة الديوان وأبوللو ومعظم الشعراء وشعراء المهجر، ولا ننسى – وأنا أتحدث هنا – الدراسة الشهيرة لرينيه ويليك حول الشاعر الناقد والناقد الشاعر والشاعر ناقدًا وعبارة ت إس إليوت المشهورة: «إن الشاعر عندما يتخذ دور النقد فإنما يدافع عن نمط الشعر الذي يكتبه». فلا أدري إن كان أبوالقاسم الشابي يدافع عن نمط الشعر الذي يكتبه، على أية حال أنا أحذر فقط من نقطة واحدة أخشى أن يُفهم من دراسة الدكتور المسدي العميقة أن هذا الربط يصح دائمًا أن نحاول تقصي النمو المعرفي للشاعر عبر شعره وقد يقودنا ذلك إلى ما يسمى المغالطة البيوجرافية حين نتخذ من العمل الأدبي مجالاً لتفحص السيرة الذاتية، أنا أزعم أن النقد والشعر عندما يصدران عن ذات مبدعة واحدة فإنما يصدران عن طبقتين مختلفتين في الذات، الشعر يصدر عن طبقة تحتية غائمة شديدة الغموض شديدة التركيب ملتهبة بالمشاعر والنزعات والهواجس والأفكار، بينما النقد يصدر عن طبقة مغايرة هي شديدة التركيب شديدة الوعي، شديدة الترابط، ولذلك سبب هذا الاختلاف في الطبقتين أننا من النادر أن نجد شخصًا واحدًا قد جمع المستوى ذاته في النقد والشعر معًا لا بد أن يرجِّح جانبًا من الجوانب، أما أن يكون ناقدًا في الدرجة الأساس ويكون الشعر هامشًا لإبداعه أو يكون العكس، كنت أتمنى من الدكتور المسدي أن يستهل هذه الدراسة الممتازة بمقدمة تخوض في هذه الجدلية أو هذه الفرضية، ما الذي يدفع شاعرًا ما إلى أن يكون ناقدًا؟ هل هو كما قال (إليوت) رغبة منه في الدفاع عن النمط الشعري الذي يكتبه؟، هل كان مسكونًا بفيض من القلق المعرفي الممض، لم تعد قصيدته كافية لاستيعابه؟ هل كان يبشر بهاجس جمالي أو فني ويريد توضيحه؟ أم هو لحظة من لحظات ضجر الشاعر ورغبته المحض في أن يختلف أو يتنوع في أساليب اهتماماته ..وشكراً.

الدكتور عزيز حسين

بسم الله الرحمن الرحيم، السيد الرئيس سأحاول الاختصار ما أمكن وسأتوجه إلى البحوث الثلاثة التي تفضل بها الأساتذة الأفاضل وأقول بأن: أولاً كانت الكلمة.. هناك

الكلام.. ونختلف فيما بيننا في تركيب الكلمات وتشكيلها وتلوينها، ويختلف ذلك أيضًا بحسب المجالات وبحسب الزمان والمكان ويذهب ذلك إلى التأثير حتى في اللهجة هذا ما يسمى عادة بالاقتصادية .. اقتصادية الكلام، ثم هناك الشيء الأساسي – ونحن في مجال الشعر والأدب – الشيء الأساسي لأنه مؤثر رئيس يتمثل في الذات، لأن الذات مهما حاولنا مطابقتها بذوات أخرى فإنها ستكون دائمًا متفردة متميزة، ليس هناك ذات مطابقة لذات أخرى، ولما تكون هناك مؤثرات فإننا نختلف بذواتنا في التلقي كما نختلف في الاستجابة، هو ذاما يجعل نتاجنا غنيًا مهما طابقناه بغيره نجده متميزًا، فحين أسمع أن هناك من يريد تحديد شاعرية ما بتحديد المؤثرات التي وجهت تلك الشاعرية، فإني بكل صراحة لا أكون مقتنعًا، ولذلك ما يشفع للبحوث التي استمعنا إليها هي أنها حددت مجالاتها، وأعتقد أننا إذا ما كنا نريد أن نختصرها في بماذا أو بمن تأثرت؟ فإنها لم تستوعب كل المؤثرات لأن أشياء كثيرة أفلتت في اعتقادي لما نرجع إلى بحث الأستاذ القاضي، أما بحث الأستاذ محمد مفتاح، فهو طبعًا بحث جريء وفيه اجتهاد ولكن في اعتقادي أضاع شيئًا أساسيًا– وهذا كم نضيعه دائمًا – هو العمل الكامل، أعتقد أن خير شيء يمكن أن نصدر عنه لنقترب من ذات الشاعر ومما كان ذلك الشاعر وممن كان؟ هو العمل الكامل، النص الذي أبدعه، يجب أن نأخذه – في رأيي – كمنطلق منه نبدأ . فهناك انفعالات يجب أن تحدد أولاً، أن نستوضحها – إذا صح التعبير – بعد ذلك فقط يمكننا أن نسأل، ولماذا كانت هكذا تلك الانفعالات؟ ثم كيف استطاع أن يصل الشاعر إلى أن يبعثها في أنفسنا؟ وأعتقد أن ذلك الكيف مهم جدًا لأنه يمر حتمًا بالمؤثرات التي تحدثنا عنها. ولكن لا بد من أن نراعي مؤثرًا أساسيًا كثيرًا ما نلغيه وهو الكيفية التي يتلقى بها والتي هي عالقة بما يتفرد به الشاعر في كيفية التلقي، وفي كيفية الاستجابة ..وشكرًا.

الدكتور محمد عبدالرحيم كافود

بسم الله الرحمن الرحيم، شكرًا سيدي الرئيس وأقول: هل غادر النقاد أو المعقبون من متردم، حقيقة هناك الكثير من النقاط التي أحببت أن أشير إليها قد أشار إليها الزملاء ممن سبقوني ولكن أقف عند أمرين:

الأمر الأول -وهو ربما أيضًا أثاره البعض - وهو أن الشاعر أساسًا ينطلق من النموذج الشعري أكثر من انطلاقه في التأثر بالنموذج النقدي وهذه قضية واضحة أعتقد في الكثير من قصائد الشابي روح عبدالرحمن شكري وإيليا أبي ماضي وغيرهم من الشعراء، وأعتقد أن الوقوف عند النصوص الشعرية أجدى من الوقوف عند كتاب (الغربال) بنظرته العمومية أو الشمولية وكتاب (الديوان) أو غيره من هذه الكتب، كانت النصوص أجدى في مواطن كثيرة في قصائد الشابي أن تقارن بإيليا أبي ماضي أوبغيره من الشعراء.

النقطة الثانية وهي مترتبة عليها: هل يترتب على ذلك أن تسلسل التأثير أي عن طريق الوسيط يمكن أن يرجع إلى أصله؟ على سبيل المثال، لو قلنا شعراء المهجر أو شكري أو العقاد أو غيرهم من الشعراء قد تأثروا بالشعر الغربي، هل يمكن أن نعود ونتطرق إلى تسلسل تأثر الشابي بوردزورث أو كوليردج أو غيرهم من الشعراء الإنجليز أو الفرنسيين أو غيرهم؟ ونحن نعلم والكل يعلم عندما يتحول العمل الفني إلى نص شعري ما يحدث فيه من تغيير ومن تبديل إلى آخره، وهذه قضية في الحقيقة لم أجد لها تتبعًا من قبل بعض الإخوة الباحثين الذين نظروا إلى قضية التأثير والتأثر.

النقطة الأخرى للأخ الدكتور محمد القاضي أيضًا وهي عندما يتعرض إلى تأثير أو إلى تأثر الشابي، غالبًا ما ينقل ويتساءل وقد كثر التساؤل خاصة عندما يعرض لتأثر الشابي عن ترجمته للزيات لرفائيل، هل كان وفيًا للنص أم لا؟ هو يتساءل وهو الباحث!! وأعجب، أنا أعتقد أن الباحث مهمته أن يجيب على هذه التساؤلات هل المراجع التي رجع إليها واستقى منها ممن سبقه، هل هي صحيحة أو غير صحيحة؟ وهل النقل أمين أو غير أمين؟ إلى آخره، هذه هي وظيفة الباحث.

النقطة الأخيرة وبإيجاز وهي قضية الدكتور محمد أيضًا وهي الرافد والمصدر، حيث ينتهي إلى أن المصدر أهم من الرافد، أنا في اعتقادي أن الرافد هنا بالذات وفي هذا المجال وعند الشابي أصدق وأعمق من قضية المصدر، لأن المصدر هو الأساس والأصل، والروافد هي جزئيات تثري المبدع أو غيره بالنسبة للشابي من تعدد الروافد سواء كانت عربية أو أجنبية، وأيضًا نعرف أن المصدر هو أقوى - صحيح - من الرافد، لكن شخصية

كشخصية الشابي شاعر يعترف الجميع بحضور شخصيته وبنزعته التحررية، فهنا يمكن مصطلح الرافد هو الأقوى والأفضل في استخدامه كرافد من كونه مصدرًا لتجربته حتى لا نلغي شخصية الشاعر ومكانته أو قيمته أو تجاربه وأكتفي بهذا القدر .. وشكرًا.

رئيس الجلسة

شكرًا جزيلاً للدكتور محمد عبدالرحيم كافود، وشكرًا لكل من تحدث وأثرى هذه الجلسة برأي، والآن نعطي الفرصة للإخوة المتحدثين الرئيسيين ونبدأ بالدكتور محمد القاضي وله خمس دقائق - إذا تكرم - وذلك لضيق الوقت، فليتفضل.

الدكتور محمد القاضي

أبدأ بشكر كل السادة الذين تفضلوا بإبداء ملاحظات تتعلق بهذا العمل الذي قدمته، ولكن قبل الإجابة عن بعض النقاط أود أن أشير إلى أمرين:

الأمر الأول، هو في اختيار الموضوع نفسه. كما قلت في البداية لم أختر الموضوع فأنا لست مسؤولاً عن اختيار هذا الموضوع، والملاحظات الأولى التي أبديتها في الحقيقة كانت نقدًا ضمنيًا للموضوع.. لمشروعية الموضوع، ولكن لست مسؤولاً عن مشروعية هذا الموضوع، أنا تصورت الموضوع الذي قدم لي - تصورته - من زاويتي الخاصة فقط، يعني يمكن أن ينقد العمل من ناحية تصوري الخاص، لا من ناحية اختيار الموضوع نفسه.

الأمر الثاني أن الكثير من الملاحظات قد ركز أصحابها على ما قلته الآن، وفهمت من بعض هذه الملاحظات أن البحث لم يقرأ فهذا أيضًا ليس ذنبي ألا يقرأ البحث أو ألا يوزع، هذا شيء آخر، فعندما أستمع إلى ملاحظات متعددة تشير إلى إهمال الجانب الصوفي في مصادر الشابي، هذا ذكرته وتحدثت عنه وأثرت هذه القضية وقلت إن إبراهيم بورقعة يشير إلى أن الشابي أخذ أو بدأ بالتأثر بهذه المصادر الصوفية عن طريق والده - وأثرت قضية العلاقة بين الرومانطيقية والصوفية وقلت: إن محمد الحليوي يقول: إن الشابي تأثر بالمتصوفة من خلال ما قرأه عن جماعة المهجر عن ابن الفارض، وبعد ذلك قرأ

ابن الفارض، هل الشابي قرأ مصادر المتصوفة وهي التي قادته إلى الرومانطيقية أوجدت لديه استعدادًا ما قبليًا للاتجاه للرومانطيقية أم أنه اتجه إلى المصادر الصوفية عقب تأثره بجماعة المهجر أنا أثرت هذا وأعتقد تقريبًا أن جل ما قيل في هذا الموضوع ربما فيه شيء من الحيف.

توجد ملاحظات أخرى من قبيل ماقيل من إهمال الروافد القديمة هذا أيضًا لا يمكنني أن أجيب عنه الآن وإنما أعتقد أني ذكرت هذه المصادر في النص ويحرجني كثيرًا أن أعود إلى هذا النص الآن، أيضًا الاكتفاء بالنقد دون الإضافة، وهذا أمر آخر، أيضًا الحديث عن (الغربال) البعض يعتبر أني حصرت المصادر أو المؤثرات في (الغربال) هذا أيضًا لم أقله، وحاولت أن أقدم فكرة وقلت إن (الغربال) كتاب رحم لأنه وجه الشابي إلى مطالعات معينة، فرق بين أن أقول إن هذا الكتاب هو نقطة الانطلاق، هو بؤرة انطلق منها إلى جملة من المصادر، وبين أن أقول إنني أعتبر أن ثقافة الشابي منحصرة في هذا الكتيب الصغير (الغربال) هذا غير وارد إطلاقًا. أيضًا ملاحظة متعلقة (بالغربال)، فالغربال كتاب نقد، ولا يمكن أن نتصور أن الشابي قد أخذ مصادره كلها من كتاب نقد، فلا بد من العودة إلى المصادر النصوصية، أنا لا أفهم عبارة المصادر النصوصية، ولكن أقول إن هذا الكتاب هو الذي قاد إلى النصوص، وهو نص في نهاية الأمر، كيف نتعامل إذن مع «الخيال الشعري عند العرب» هل نعتبره نصًا أم لا؟ قضايا أخرى تتصل بضبط مفهوم النص، هل المصادر العربية هي المكتوبة بالعربية؟ هذا أيضًا أثرته، ولكن هنا أيضًا كان في ذهني حسب ما أعرف وتعرفون أيضًا أن يحضر الدكتور محمد عصفور ليحدثنا عن المصادر الأجنبية، وعندما قدم لي برنامج الندوة، ذكر لي أني سأتحدث عن المصادر العربية، وغيري سيتحدث عن المصادر الأجنبية، فلا يمكن أن نسطو عليه، ولكن أبنت عن وجهة نظر معينة فقلت: إن الفصل بين المصادر العربية والروافد العربية والروافد الأجنبية هو فصل زائف بالنسبة إلى الشابي مثلاً. هل المصادر هي النصوص فقط؟ حاولت أن أبين أن المصادر ليست النصوص فقط، ولكن توجد مصادر يمكن أن تحصر ومصادر لايمكن أن تحصر إذا كانت في جلسة معينة وذكر شيء في حديث معين فبالنسبة إليّ ليست لي وثيقة، ولكن أقول بوجود المؤثر يعني المؤثر موجود، من أين استقاه؟ من نص أومن حديث؟ هذا شيء ثان يعود إلى عملية التنقيب عن المصادر التي استقى منها المعرفة.

قسم كامل من مظاهر التشابه، أم ينبغي أن نتجاوزها إلى مناطق الاختلاف والخصوصية، أنا أقول إن الموضوع المقترح هو (الروافد العربية لتجربة الشابي الإبداعية)، وليس أثر هذه الروافد أو طريقة تشكلها في إبداع الشابي. الأستاذ محمد مفتاح تحدث عن الشعرية، أي تحدث عن الاختلاف، عن الخصوصية، أنا تحدثت عن جانب آخر هو ما قبل تشكل ملامح التجربة، فطبيعة الموضوع في حد ذاتها تقتضي فيما أعتقد أن نركز على وجوه التشابه، لا على وجوه الاختلاف، وإن كنت أشرت في النهاية إلى أن المفروض هو أن يكون هذا العمل مرحلة لمعرفة الشابي الشابي، لا الشابي جبران، أو الشابي لامرتين، كما قال أستاذنا (بويحيى).

ملاحظة أخيرة أكتفي بها يعني في الإشارة إلى الشبه بين أبيات الشابي وأبيات المتنبي، الأستاذ فتوح أحمد قال: لا توجد علاقة وله أن يقول ذلك، المهم بالنسبة لي أني لم أتحدث هاهنا عن استنساخ، وإنما تحدثت عن استحضار وذكرت العبارة، قلت (ينبغي أن نستحضر)، وهنا التأثر كيف يقع؟ عندما يقول المتنبي:

ولا تحسبن المجد زقًا وقينة
فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضريب أعناق الملوك وأن ترى
لك الهبوات السود والعسكر المجر

يرد الشابي فيقول:

يود الفتى لو خاض عاصفة الردى
وصد الخميس المجرى والأسد الوردا
ليدرك أمجاد الحروب ولودرى
حقيقتها ما رام من بينها مجدا
فما المجد في أن تسكر الأرض بالدما
.. إلى آخره

وقد اكتفى الأستاذ فتوح بهذين البيتين، هذان البيتان موجودان في طرة هذا التأثر، ممكن أن يكون في إطار حوار بين الشعراء المهم هو أن يوجد نص يمكن أن نستحضره أو

ينبغي أن نستحضره، لم أقل إن المعنى الذي ذهب إليه الشابي هو ذات المعنى الذي ذهب إليه المتنبي لم أقل هذا، لست أدري لماذا يقوّلني مالم أقله، قلت: إننا لا يمكن أن نقرأ هذه الأبيات دون أن نستحضر نقيضها التراثي المعروف وهي أبيات المتنبي.. فقط، وإن كان يرى رأيا آخر فله ذلك وأكتفي بهذا ..وشكرًا لكم.

رئيس الجلسة

شكرًا جزيلاً للدكتور محمد، والآن الدكتور محمد مفتاح، تفضل.

تعقيب الدكتور محمد مفتاح

شكرًا سيدي الرئيس. سأختصر كثيرًا ولذلك سأعتذر مسبقًا عن ذكر الأسماء، لأنني سأتحدث عن القضايا ماعدا اسم أستاذي الكريم محيي الدين صبحي – الذي استفدت منه كثيرًا ومن ترجماته، فإذن أنا تلميذ غير مباشر له، ولكن الذي أثار انتباهي في مداخلته هو أنه ذهب عند أستاذة وقال لها أنت مختصة في بارت فانظري هل بارت موجود هنا؟ مامعناه أنني – أعتقد – وضعت بارت أمامي، وبقيت أخذ منه وأطبق على شعر الشابي، هذه واحدة. يعني هذا ماذا يفيد أنك تحتقر تلميذك وابن جلدتك، وكأن الإبداع مقصور على أمة دون أمة أخرى؟ هذه ناحية.

الناحية الثانية أن المستفتاة امرأة، وأنا أحب النساء، ولي في ذلك قدوة من الرسول – صلى الله عليه وسلم – فلذلك لا أطعن في النساء، ولكن ما هو مستواها الجامعي؟ وثق بأن بارت لو أُعطي له هذا البحث لقال في كثير من فصوله إنني لا أهتم بهذه الأشياء ويبقى عالمًا في مجاله، هذه ناحية.

الآن نمر إلى القضايا الكبرى التي أثيرت، وهي الاختلافات الابستمولوجية صحيح أنني استثمرت الشاطبي، ولكن في بحوث أخرى. الشاطبي لم يتحدث عن التوازي في الشعر، وعمدًا استخدمت كلمة (التوازي) دون مفاهيم أخرى متوفرة لماذا؟ لأخاطب الذاكرة وأشرك معي الناس في الخطاب فقط، لما كان استعمل مفهوم التشاكل وأبدأ أفرق، فإذن بالنسبة لعلم الأصول ممكن لم استفد منه هنا وإنما في بحوث أخرى؟ لأني تحدثت

عن التوازي، والتوازي مفهوم شعري ومعروف ومعروفة مصادره. كذلك نرجع إلى هذا المفهوم لاستصحاب الحال وفي الحقيقة هذه الترجمة يعني الاستدلال بالغياب، ولكن لو ترجمت استدلال بالغياب كانت المسألة أعوص، فإذن معنى هذا أنني أعطيته مفهومًا اعتقدت أنه مشترك في علم الأصول لنتفاهم فقط.

وما معنى هذا المفهوم؟ المفهوم هو أنني حينما أقول الإنسان نفترض أنه بهذه الكيفية حتى يثبت العكس، هذا معناه أن الفقهاء أنفسهم يقولون نستصحب الحال السابقة حتى يثبت العكس، وفي هذه الحالة يجب تجريد المفاهيم من محدِّداتها الأصلية، والبحث عن القاسم المشترك الذي يتعالى عن الزمان والمكان، وفي هذه الحالة – أيضًا – تعاملت من نحو الحالات إلى علم الكلام لماذا؟ لأن نحو الحالات حينما يتحدث عن الهدف وغير ذلك، نجرد هذا من علم، يعني لا بد من فاعل وموضوع فعل في أي ميدان كان من هذا، إذن نحن نجرد. ثم حتى النظر إلى اختلافات ابستمولوجية، ومحاولة الفصل بين النظرية يعني، هذه كانت أبستمولوجية وضعية تؤمن باستقلال الميادين بعضها عن بعض، أما حينما نسلك المقايسة، ونحاول أن نقرب بين الأشياء فنقع فيها ربما المسألة لا تطرح بهذا الشكل.

مسألة التقسيمات ماذا فعلت؟ أخذت ديوان الشابي فقرأته عدة مرات فأضع مفهومًا فأحلل في ضوئه فلما يعجز أقترح مفهومًا آخر فأتقدم في البحث، فلما يعجز أقترح مفهومًا أخر وهكذا، إلى أن وقفت مقدرتي عن التحليل لماذا؟ لأن المادة المحللة تفرض ذلك، هذا القسم الأول، القسم الأول يعني هو قسم تجريبي، أما القسم الثاني وهو نحو الحالات، وقد اخترت ثماني حالات ويمكن إرجاع الكل إليها، وحتى لما نرجع إلى البلاغيين العرب القدماء يفترضون قسمة أحيانًا لا يجدون ما يملأون به، وأحيانًا مثل الخليل بن أحمد لما وضع (المعجم) وقال بفكرة التقاليب يعني كان هناك كم مهمل، هذا هو البحث العلمي يعني رياضيًا تبدأ تبني فما تسعفك المادة، فإذا بقيت فراغات تتركها، وأحيانًا تبقى بقية من المادة فتتركها. إذن هذه مسألة التقسيمات، والتقسيمات التي أشرنا إليها تقسيمات تراتبية، يعني من الأعم إلى الأخص، من الأوضح إلى مادونه وضوحًا، إذن بالنسبة لهذا يؤدي بنا إلى علمنة النقد، الحقيقة أنني ركزت على ثلاث خصائص

أساسية تطبق في ميدان الأدب، من أراد أن يطبقها في ميدان الأدب، وفعلاً إذا أعطينا لمهندس إعلامي ينقلها إعلاميًا، وأعتقد أن هذه هي المزاوجة التي يجب أن نهتم بها، أننا يعني نقول: هذا البيت جميل جدًا، ومن قديم نتحدث عن الجمال، نتحدث عنه من ناحية، ولكن في نفس الوقت نقدم مفاهيم لنربط الجسور بين هؤلاء العلماء الذين يتهموننا بأننا نهتم بالخيال، فإذن مفهوم التوازي مفهوم كلي، مفهوم التماسك مفهوم كلي، مفهوم التفاعل أي تلك البنيات العميقة التي تجسدت في النص هذا لا نقاش فيه، لأن أي تعبير من الإنسان أو إنتاج شعري ما هو إلا تجليات لما يعتمل فيه، ولما يعتمل في المجتمع . بالنسبة للعلم والشعر طبعًا للشعر ميدانه أعطيته حظه من التحليل وبخاصة في القسم الأخير، وبهذا تحدثت عن الثوابت التي أثيرت، هذه الثوابت أيضًا مبنية في مجال السياق المعرفي العامل، هناك من يزعم أن هناك ثوابتا لسانية، هناك من يزعم أن هناك ثوابتًا انترويولوجية، هناك من يسمي الأوليات الدلالية، إذن فكرة هذه نفترضها وهي ما حاولت ولكن تجلياتها والتعبير عنها يختلف من شاعر إلى شاعر، ومن أمة إلى أمة، ومن عصر إلى عصر، ولكن لا بد أن نفترض هذه الأشياء، إذن هذا بالنسبة للعمل والشعر. أما الدراسة فهي كلها مستمدة من ديوان الشابي وعلى الأقل ممكن قرأته ست مرات أو سبع وشكرًا جزيلاً.

رئيس الجلسة

شكرًا جزيلاً للدكتور محمد مفتاح.. والآن الدكتور عبدالسلام المسدي، تفضل.

الدكتور عبدالسلام المسدي

أربع ملاحظات ومقترح سأعيد بها الكرة إلى شباك العلماء الأجلاء من النقاد الحاضرين.

الملحوظة الأولى تتصل بآليات إنتاج المعرفة في العصر الحديث، عنوان البحث، -أي بحث كان – لم يعد مجرد مسوغ يُدخل به إلى العمل الفكري، عنوان البحث هو موقف، وهو موقف منهجي يحتكم إلى مرجعية معرفية بدون أي ريب.

فمبدئيا بهذا المنظور لا يسوغ أن يمتثل الفكر إلى شيء يقدم إليه جاهزًا كعنوان.. وفعلاً في آليات إنتاج الدلالة المعرفية صيغ مختلفة اليوم، من أكثرها شيوعًا أن يقدم الإطار العام وأن تترك الحرية للباحث أن يحدد مجال بحثه الأصغر، لكن لا ينفي هذا إمكانية التواطؤ المحمود من الناحية المعرفية، أن تُقدم الأشياء جاهزة ومحددة ومقننة، ويدخل هذا في لعبة من التواطؤ المعرفي، وهذا يستوجب ميثاقًا يجب أن يحسم حتى لا نعود إلى أشياء بديهية. على ماذا يقوم هذا الميثاق؟ من حقك أنت أن تصوغ، كمؤسسة، كجهة، من حقك أنت أن تصوغ، من حقي أنا أن أتأول.. وهذا ماحصل لنا فيما قدم لنا جاهزًا، وربما لغيرنا، الظواهر المتميزة وتأولناه على أن الظواهر لا تقوم إطلاقًا على ثنائية المضمون، والشكل، فألغينا هذا، ودخلنا إلى ما بحثنا به في الموضوع.

الملحوظة الثانية تعود إلى معطًى واقعي، فقد سعدنا بأن عهدت إلينا مؤسسة البابطين بإنجاز هذا البحث، وسعدنا أكثر بأن عهدت إلينا في نطاق خطتها لإعادة إخراج كل أعمال أبي القاسم الشابي، بأن عهدت إلينا بأن أعدنا النظر في كتاب (الخيال الشعري عند العرب) وأن سوينا له دراسة في خمسين صفحة تمثل صهر هذا البحث الذي قدم اليوم أو عديله – كما يقال – وليت الأعمال الكاملة وزعت على السادة المساهمين، ربما كان بعض منهم قد تمكن من قراءة العديل أو الصهر الآخر، في ذاك بحثنا في مفهوم الخيال، ودققنا ما أعدنا به الأشياء إلى نصابها. وعلى كل لم يكن من همنا أن نعيد البحث في تاريخية المفهوم رغم ما ذكّرنا به من ارتباط مفهوم الخيال كتاب أبي القاسم الشابي – محاضرته سنة 29 – في كتاب محمد الخضر حسين، وذكرنا في البحث أننا لم نقف على شيء يتجاوز معرفيًا ما قدمه أخونا العزيز الدكتور جابر عصفور في بحثه عن الخيال الشعري عند العرب وارتباطاته الأخرى، وفي هذه النقطة بالذات كان الأمر واضحًا كمفهوم للخيال وهو المفهوم المستقر الذي دخل إليه الشابي دون هاجس تغيير مفهوم الخيال وإنما بهاجس آخر كما شرحنا.

النقطة الثالثة: تتمثل في المسوغ. لِمَ الحديث عن هذا القران في سمتين من سمات الشابي؟، حوافز عديدة يمكن أن تذكر إلا واحدًا يجب إبرازه بشكل أخص. الشابي مشكلته الكبرى كانت في صميم مفهوم الشعر ووظيفته ولم تفارق هذه القضية ذهن

الشابي لا وهو يكتب نقدًا، ولا وهو يكتب شعرًا، وفي تكامل البحثين ما يشير إلى تواتر أو علو تواتر هاجس الشعر عند الشابي كمفهوم وكوظيفة في الشعر وفي النقد في نفس الوقت.

الملحوظة الرابعة لم أجرؤ عن الإفصاح بماوراء لغتها عند البحث. ما حاولناه من إقامة أو من إثبات تناص داخلي، أو ما جازفنا بالقول إنه مرآوية التناص عند الشابي، أو تناظر داخل النص. في الحقيقة بقيت بيننا وبين شيء آخر خطوة لم نجرؤ على قطعها، لنقلها عطفًا على ما قيل أكثر من مرة وابتدأه أخونا العزيز الدكتور عزالدين إسماعيل، والسؤال المطروح: ألا يمكن أن يكون هذا مسوغًا للحديث عن منهج مقارن جديد؟ أي بالمصطلح المشتق ألا يمكن أن نتحدث عن مقارنية جديدة تتمثل في تفسير النص بالنص؟ وتفسير النص بالنص آلية عريقة كما نعلم، ولكن لا مانع من أن نستحدثها ونحدثها ويكون عندئذ منا جوابا لما قد يخامر الأذهان، ماذا يمكن للغوي.. للساني الذي يسكنه هاجس اللغة الأدبية أن يقدمه لأخلائه النقاد؟ النص بالنص ألا يمكن مرة أخرى في نطاق حداثتنا النقدية أن يمثل عطاء ولو يسيرا يقدمه حامل هاجس اللغة لحامل هاجس النقد وإن لم يفترقا. أصل إلى المقترح لأقول إن شيئًا ما مسكوتا عنه فيما بيننا وهو كالإشكالية المتوارية، ولتسمحوا لي بأن أصوغها بالتساؤل التالي: هل نريد بخطابنا النقدي الراهن حول أبي القاسم الشابي أن تزكي الحداثة النقدية شعرية الشابي؟ أم أننا نريد أن تزكي الحداثة النقدية الكلاسيكية النقدية التي صيغت عن الشابي؟ أم أننا نريد أن نثبت تماهي النقد الحداثي مع النقد الكلاسيكي لنخلص إلى أن إبداعية الشابي قد تجسمت في الإجماع الذي حصل حوله بين أنصار هذا ورواد ذاك؟ وشكرًا على إصغائكم.

رئيس الجلسة، ومدير عام الندوة - الأستاذ عبدالعزيز السريع

شكرًا جزيلاً. ويسرني باسم المؤسسة ورئيسها أن أشكر لكم هذه الجلسة المثمرة والممتعة والمفيدة جدًا، وآمل إن شاء الله أن تكون جلساتنا كلها بهذه الروح، وأرجو ألا أكون قد أثقلت عليكم بإدارة هذه الجلسة، وأحب أن أعلمكم بأن البرنامج في المساء سيبدأ في الساعة الخامسة إن شاء الله، حيث الجلسة الثالثة ثم يليها الجلسة الرابعة إن شاء الله، وبذلك نكون تخطينا عقبة التأخير الذي حصل. وأما بخصوص الملاحظة التي أبداها

بعض الإخوة ومنهم الباحث الدكتور محمد القاضي -وهي في محلها- بأن البحوث لم تقرأ من قبل بعض الإخوة الحاضرين والمشاركين فربما بعض السبب فيها يرجع إلى إشكالية البريد، لكنني أستطيع أن أقول بأن معظم الأبحاث قد كانت بين أيديكم منذ فترة ليست قصيرة، وأعتقد أن بعض الإخوة المشاركين قد استلموها قبل شهر من الآن، أو ربما أكثر واطلعوا عليها وعلى ما جاء فيها، إلا إذا كان بعضهم حالت مشغولياته دون أن يقرأها لذلك عتب الباحث في محله في أن البعض لم تصله الأبحاث وبذلك لم يطلع عليها فجاءت ملاحظاته عفو الخاطر، وأشار فيها إلى نقص واعتبر التلخيص هو البحث، وفي ذلك طبعًا عدم دقة، لذلك أرجو المعذرة إذا كان التقصير من التنفيذ في الأمانة العامة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

****



روافد التجربة الابداعية لدى الشابي

«الروافد الاجنبية» *

الدكتور محمد عصفور

يواجه الدارس لموضوع التأثير الغربي على أبي القاسم الشابي حقيقة أساسية هي أن أبا القاسم لم يكن يعرف لغة أجنبية وأن تعليمه كان تعليماً تقليدياً، وأن بيئته كانت بيئة دينية محافظة. غير أن الدارسين لديوانه يقولون إن أبا القاسم تلقّى هذا التأثير الذي يفترضونه من خلال الترجمات، ومن خلال اطلاع أبي القاسم على أدب شعراء المهجر، خاصة جبران، ومن خلال شعراء مجلة أبولو، وكتابات بعض النقاد المصريين، من أمثال العقّاد والمازني. أمّا الترجمات فالمعلومات عما وصل إلى يَدَيْ الشابي منها شحيحة، وليس هنالك من النقاد السابقين – فيما أعلم – من استطاع أن يثبت بالدليل القاطع تأثّر الشابي بهذا الكتاب المترجم أو ذلك، وكيف تبدّى هذا الأثر في شعره أو في كتاباته الأخرى.

وأما تأثّره بأدب شعراء المهجر فلعله قابل للتدليل عليه من خلال التشابه في بعض الثيمات المشتركة وفي الميل عند أبي القاسم الشابي وشعراء المهجر لاستعمال أشكال شعرية ميزت شعرهم وشعره بالرغبة في التحرر من قيود الشعر العربي الكلاسيكي، وقد نقول الشيء نفسه عن تأثر الشابي بشعراء مدرسة أبولو. والفرضية غير المثبتة هنا هي أن شعراء المهجر وشعراء مجلّة أبولو تأثروا بالأدب الغربي وأن هذا الأثر انتقل عن طريقهم إلى أبي القاسم.

لا شك أن الفرضية قابلة للنقاش، وقيمتها لا تكمن في تداولها بل في إثباتها إن كانت قابلة للإثبات. غير أن من نتائجها المتداولة – دون إثبات أيضاً – أن ما يُدْعى بالروح الرومانسية في شعر الشابي قد جاءته من خلال هذه المصادر. أما ما هي هذه الرومانسية وكيف تتبدّى في شعر الشابي فلا تجد عنها تفصيلاً كثيراً عند أحد.

* وزع هذا البحث على المشاركين ولم يطرح للنقاش لغياب الباحث وعدم تمكنه من حضور الندوة.

نبدأ إذن من فكرة تقول إن الشابي قد تأثر بالأدب الغربي من خلال الآخرين. أي أننا هنا أمام منهج في الأدب المقارن يركز على الديون الأدبية، يبدأ فيه الدارس من فرضية قد تتشكل بالانطباع الأولي مفادها أن هذا الشاعر قد تأثر بذاك، وكل ما بقي على الدارس أن يتقصاه هو الطريق الذي سلكه هذا الأثر. وهذا الطريق قد يكون مباشراً بين المؤثر والمتأثر، وقد يكون غير مباشر، يمرّ عبر الترجمة أو الكتابات الإبداعية الأخرى. وقد ساد هذا المنهج في الدراسة المقارنة زمناً طويلاً، خاصة عند أتباع المنهج الفرنسي في الأدب المقارن من أمثال غيّار وفان تيغم وكاريه.

غير أن هذا المنهج لا يفتقر إلى المعارضين. فمع أن تقصي مسألة الديون الأدبية تبقى مسألة تستحق الدراسة، إلا أنها لم تعد عند المقارنين أهم مسائل الدراسة المقارنة. فهذا هنري ريماك يقول - على سبيل المثال - في الفصل الذي يتصدر كتاب Comparative Literature : Method and Perspective الذي حرره كل من نيوتن شتالكنخت Stallknecht وهورست فرنتس Frenz :

«... قد لا تسهم الدراسات الخاصة بالتأثير في توضيح جوهر العمل الأدبي بقدر ما تسهم الدراسات التي تهتم بمقارنة المؤلفين والأعمال والأساليب والاتجاهات والآداب التي لا يمكن إظهار التأثير فيها أو لا نية لإظهاره. والمواضيع القابلة للمقارنة تشكل معينا لا ينضب ينهل منه الدارسون الذين يبدو أن سابقيهم قد نسوا أن اسم المجال الذي يعملون فيه هو الأدب وليس الأدب المؤثر».

وهذا فرانسوا بوست يقول في كتابه المعنون Introduction to Comparative Literature:
«إن الدراسات الخاصة بالتأثير يندر - رغم فائدتها - أن تكفي لتفسير انتقال أساليب أو اتجاهات أو أفكار معينة، ذلك أن الناس لابد أن يكونوا مستعدين لاستقبال الأنماط الجديدة قبل أن يتقبلوها. ولذا فإن الدارسين وجهوا اهتمامهم، لاستكمال دراسات التأثير، إلى نوع آخر من الدراسات في حقل العلاقات الثقافية، وهو حقل التماثلات الأدبية. فحللوا المواقف والتطورات المتشابهة، ودرسوا التشابهات والتطابقات الأدبية في المواقع الثقافية والقومية المختلفة».

وهذا رنيه ولك شيخ المقارنين بلا منازع يقول في أحد فصوله التي عقدها عن الأدب المقارن في كتاب «مفاهيم نقدية» الذي ترجمته له قبل سنوات إن الأدب المقارن قد يكون:

«هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية. ولا يمكن حصر الأدب المقارن بمنهج واحد، فالوصف والتشخيص والتفسير والرواية والتقويم عناصر لا تقل أهمية عن المقارنة فيه. كذلك لا تنحصر المقارنة في الصلات التاريخية الفعلية. فقد يكون هناك من القيمة في مقارنة ظواهر كاللغات والأنواع الأدبية المنقطعة الصلة تاريخياً ببعضها البعض (كما يتبين للباحثين في الأدب في تجربة علماء اللغة المحدثين» ما لدراسة التأثيرات التي يمكن إثباتها بالأدلة القائمة على المناظرات، أو على إثبات أن فلاناً قرأ عّلاناً» (ص318)

ومن الممكن زيادة الاقتباسات المماثلة التي تدلّ كلها على أن تتبع التأثير المباشر لهذا الكاتب أو ذاك أو هذا الأدب أو ذاك على هذا الكاتب أو ذاك ليس هو بالضرورة أجدى أنواع الدراسة المقارنة. لا بل إن ولِك يشكّك أصلا في قيمة إثبات الأثر، ذلك أن:

«مفهوم العلة بمجمله في الدراسة الأدبية مفهوم تُعوزه النظرة النقدية، إذ لم يبرهن أحد لحدّ الآن أن عملاً فنّياً علّته في عمل فني آخر حتى ولَو جمعنا أوجه التماثل والنِّسبَهِ. ولقد يكون العمل الفنّي اللاحق مستحيلاًبدون العمل الفني السابق، ولكن لا يمكن التدليل على أن السابقَ علّةُ اللاحق». (ص330-331)

ماذا يعني هذا بالنسبة لموضوعنا الراهن حول التأثير الغربي على الشابي؟ هل يعني أن نسقط موضوع التأثير من حسابنا؟ ليس هذا ما أقصده على الإطلاق. فالشابي مثلاً يشير إلى شيكسبير، ويمدح العقّاد مدحاً مبالغا فيه على ما كتبه عن شيكسبير يقول الشابي:

«... كتب العقاد فيما كتب عن «شكسبير» كتابة لو علم شكسبير أنها ستكتب عنه لمجّد نفسه ألف مرة، كتب عنه كتابة لا أحسب أنها كتبت عن بشري من قبل، فقد صوّر العقاد فيها شكسبير بصورة إلاهية عليها جلال الألوهية في جدّها ولعبها، في حُزنها وفَرَحها، في بؤسها وسعادتها. وماذا يمكنني أن أقول؟ إن العقاد لم يجعل من شكسبير إلا إلاها صغيراً بشرياً يخلق في دنياه الصغيرة صوراً حية كاملة من صور الانسانية المتباينة، صوراً ملأى بمعاني الحياة اللاعبة العابثة، والجادة العابسة، والشاعرة المفكرة، والمجنونة التائهة».

(رسائل الشابي إعداد محمد الحليوي، ص19-20)

ماذا نقول عن هذه الإشارة إلى شيكسبير؟ هل هي من نوع التأثير الغربي على الشابي من خلال العقاد؟ إن الشيء الوحيد المؤكد هنا هو أن العقّاد قد أثّر على الشابي من حيث الصّورة التي كوّنها الشابي عن شيكسبير. أما حين تصادفني أبيات مثل هذه في الديوان:

ضحكنا على الماضي البعيد، وفي غدٍ
ستجعلنا الأيام أضحوكة الآتي
وتلك هي الدنيا، رواية ساحرٍ
عظيمٍ، غريب الفن، مبدعِ آيات
يمثّلها الأحياء في مسرح الأسى
ووسط ضباب الهمّ، تمثيل أمواتِ
ليشهد من خلف الضباب فصولَها
ويضحك منها من يمثل ما يأتي
وكلٌّ يؤدّي دورهُ وهو ضاحكُ
على الغير، مضحوك على دوره العاتي

أقول: حين تصادفني أبيات مثل هذه في الديوان فإنني قد لا أملك الدليل على أن الشابي قرأ مسرحية مكبث التي يلقي فيها مكبث أبياتاً مثل هذه عندما يدرك أن النهاية قادمة لا محالة، وأن كل خططه للقضاء على أعدائه قد باءت بالفشل(*). ولكنني أملك الدليل على أن أبيات الشابي غير ممكنة من خلال التراث العربي الإسلامي وحده، لأن هذا التراث لم يعتد على المجاز المسرحي الذي يجعل بني البشر ممثلين على مسرح الأحياء ويجعل الخالق «ساحراً عظيماً» يخلق مسرحية «يمثلها الأحياء في مسرح الأسى».

(*) يقول مكبث: غداً وغداً، وغداً، وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً إثر يوم، حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب، وكل أماسنا (أيامنا الخوالي) قد أنارت للحمقى المساكين الطريق الى الموت والتراب.. ألا انطفئي ياشمعة وجيزة! ما الحياة الا ظل يمشي، ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح ، ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف، ولا تعني شيء (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا).

مسرحيةٌ اقرب إلى العبث، يؤدي فيها كلٌ دورَه، يضحك على غيره ويضحك غيره عليه، بينما كانت هذه الاستعارة في العصر الاليزابيثي استعارة متكررة تجدها في العديد من مسرحيات شيكسبير فضلاً عن مسرحية مكبث. والمقارنة هنا بين نصّ الشابي ونصّ شيكسبير هي مقارنة بين نصّين من ثقافتين مختلفتين يجري بينهما تناصٌ يدل على حاجة الثقافة الثانية (هي في هذه الحالة ثقافة الشابي) إلى استلهام فكرة المسرح مصدراً للإستعارة الشعرية – تماماً مثلما احتاجت الثقافة العربية الحديثة ظاهرة المسرح برمّتها لأنه لم يعد بالإمكان تجاهل هذا الشكل الفني مهما كانت الاعتراضات عليه، وهي الاعتراضات التي أجّلت ترجمة المسرح اليوناني والإفادة من المسارح اليونانية الرومانية المبثوثة في أرجاء العالم العربي كله قروناً طويلة. وأنا اعتقد أن دراسة التناصّ بهذا المعنى الذي توحي به قصيدة «الرواية الغريبة» أجدى من القول إن الشابي تأثّر بشيكسبير استناداً إلى أقواله عنه في معرض الإشادة بما كتبه العقّاد عنه.

إن رسائل الشابي مليئة بالإشارات إلى الكتّاب الغربيين من أمثال ده فيني وغوته ولامرتين وتولستوي وغيرهم، لكن هذه الإشارات شيء مبتذل في كتابات كل المثقفين الذين يكلّفون أنفسهم عناء قراءة الكتب الجادة. ومع أن أمثال هذه الإشارات قد تدلّ بصورة غير مباشرة على تغيير الولاءات والتطلّع إلى مثُل أخرى غير تلك التي يزخر بها التراث – مما له دلالته من غير شك – إلاّ أنه ما لم تحدث هذه الإشارات وهذا التغير في الولاءات والمثل تحولاً ملموساً في الكتابات الإبداعية نفسها وفي ما قد يرافقها من نقد أدبي فإنها تظل هامشية لا تغيّر من طبيعة الثقافة المتلقّية شيئاً.

فلنسر إذن على نهج المقارنين الذين أشرنا لهم لنرى ماذا يمكن لهذا المنهج أن يؤدّي إليه من نتائج. ولنبدأ بحثنا بالشعر نفسه ومن ثم ننتقل إلى النقد الذي رافق الشعر عند الشابي.

تتردّد – كما ذكرت – فكرة الرومانسية في النقد الذي كُتب عن الشابي دون أن يكلّف النقاد انفسهم عناء توضيح ما يقصدون بهذا المصطلح. وقد عانى هذا المصطلح – حتى في الأدب الغربي – من قدر كبير من الضبابية وسوء الفهم جعله يستخدم أحياناً لأغراض مختلفة. فالرومانسية – عند من لا تعجبهم – تعني الهروب من الواقع إلى

الأحلام، أو الهروب من الحاضر إلى الماضي، أو من المدينة إلى احضان الطبيعة، أو قد تعني إطلاق العنان للخيال دون قيود، أو الإستغراق في الذات في مقابل الإنخراط في شؤون المجتمع، أو الإفراط في التعبير عن العواطف لأتفه الأسباب.

وبما أن كمّا هائلاً من الشعر كتب في الفترة الرومانسية في أوروبا – وهي فترة تتفاوت في البدايات والنهايات في الآداب الأوروبية الكبرى تبعاً للظروف التي واكبت نشوءها واضمحلالها – فإن الناقد سيجد ما يريد لإثبات عاطفية هذا الشاعر أو ذاتيته أو هروبيته، أو ما شئت من صفات يلصقها بالشاعر الذي يريد استخدامه لانتقاد الرومانسية. ولو شئنا اللجوء إلى هذا الأسلوب لوجدنا عند الشابي مبتغانا.

فالانشغال بالذات سمة غالبة على شعر الشابي حتّى لَيُمكِنُ القول إن الغالبية العظمى من شعره تعبير عن همومه الشخصية سواء أكانت هذه الهموم واضحة أم غامضة. وما أكثر القصائد التي تتسم عند الشابي بطابع التفجّع والشكوى ضدّ شيء غير محدّد، حتّى ليمكن القول إن الشاعر كان يتلذّذ بآلامه، كما نراه يفعل في قصيدة «الكآبة المجهولة» التي تبدأ هكذا:

أنا كئيب،

أنا غريب،

كآبتي خالفت نظائرها

غريبة في عوالم الحزن

كآبتي فكرة مغرّدة

مجهولة من مسامع الزمن

لكنني قد سمعت رنّتها

بمهجتي في شبابي الثّمل

سمعتها فانصرفتُ مكتئباً

أشدو بحزني، كطائر الجبل.

إلى آخر هذا الكلام.

أما فكرة الهروب فلعلّ أوضح مثال عليها في الديوان هذه الأبيات من قصيدة «قيود الأحلام» التي تعبر عن هذه الفكرة بصراحة:

وأود أن أحيا بفكرة شاعر
فأرى الوجود يضيق عن أحلامي

إلا إذا قطّعت أسبابي مع الدنيا
وعشت لوحدتي وظلامي

في الغاب، في الجبل البعيد عن الورى
حيث الطبيعة، والجمال السامي

وأعيش عيشة زاهد متنسّكٍ
ما إن تدنسه الحياة بذام

هجر الجماعة للجبال تورّعا
عنها وعن بطش الحياة الدامي

تمشي حواليه الحياة كأنها
الحلمُ الجميلُ، خفيفة الأقدامِ

وتخرّ أمواج الزمان بهيبة
قدسيّةٍ، في يَمّها المترامي

فأعيش في غابي حياة كلّها
للفنّ، للأحلام. للإلهام

وأما الإفراط في العاطفية وما قد ندعوه بالتأسّي على الذات فيملأ الدّيوان، ولا اظنني بحاجة إلى التمثيل عليه الا بذكر بعض عناوين القصائد مثل «شكوى اليتم» و «الزنبقة الذاوية» و «السآمة» و «أغنية الأحزان» و «الدموع» و«أيها الليل»... الخ.

غير أن الرومانسية التي تستحق أن تستوقفنا في شعر الشابي ليست هي رومانسية التفجع والهروب والميوعة العاطفية، فهذه هي رومانسية المراهقين، التي قد تستوقفنا هنيهة ولكنها يجب أن لا تستحوذ على اهتمامنا كله. ويجب أن لا ننسى أيضاً أن الشابي قد اختطفته يد المنون قبل أن يتم عامه الخامس والعشرين، أي أنه لم يعمر

طويلاً بعد فترة المراهقة، ولم تكتمل عدته الفكرية والثقافية والعاطفية بحيث يتجاوز عهد المراهقة تجاوزا نهائياً. غير أن المدهش في الأمر هو أنه استطاع في مدى السنوات القليلة التي عاشها أن يعبر عن أمور لا نتوقعها إلا من كبار الشعراء الناضجين حتى وإن ظلت قصائد الشابي مثقلة – في حالته هو – بآثار الشريحة العمريّة التي كان ينتمي إليها. خذ مثلا فكرة الهروب: هذه الفكرة قد تأخذ الشكل الساذج الذي يقنع بالمقابلة بين واقع مكروه وعالم مرغوب يعيش فيه الشاعر الهارب «للفن، للأحلام، للإلهام»، كما قال الشابي في قصيدة «قيود الأحلام» أو قد تكون المقابلة وسيلة استعارية لإبراز قبح الواقع وجمال المثال المرتجى، مما يشكل تعبيراً سياسياً مقنعاً قوامه رفض الواقع القبيح والسعي نحو المثال الجميل الذي يتخذ في الكثير من الفكر الطوباوي شكل العالم الرعويّ الذي تعود فيه إيقاعات الحياة إلى صورتها البريئة الأولى. خذ مثلا قصيدة «أحلام الشاعر» التي كتبها الشاعر سنة 1931، أي وهو في الثانية والعشرين من عمره: ظاهر القصيدة يقول إن الشاعر يريد الهروب:

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا
سعيداً بوحدتي وانفرادي
أصرف العمر في الجبال، وفي الغابات،
بين الصنوبر المياد
ليس لي من شواغل العيش ما يصرف
نفسي عن استماع فؤادي
أرقب الموت والحياة وأصغي
لحديث الآزال والاباد
واغني مع البلابل في الغاب
واصغي إلى خرير الوادي
واناجي النجوم والفجر والأطيار
والنهر والضياء الهادي
عيشةٌ للجمال والفن أبغيها...

إلى هنا والقصيدة تعبّر عمّا اعتدنا ان نسميه بالهروب الرومانسي المألوف، وتبدو نبرة المتكلّم نبرة أحاديّة لا تغيير فيها. لكنّ الإخلال المقصود بمسير الفكرة والتغيير

المقصود في طبيعة النبرة التي يتحدث بها المتكلّم تدخل مع الشطر الثاني من آخر بيت اقتبسناه:

عيشةٌ للجمال والفن ابغيها
بعيداً عن أمتي وبلادي
لا أعنّي نفسي بأحزان شعبي
فهو حيّ يعيش عيش الجماد

نعم: إن الشاعر يتمنى أن يهرب: «ليت لي أن أعيش... «ولكن عمّ أو ممّ؟ عن أمته، وعن بلاده وعن أحزان شعبه. وهنا لا بدّ أن نقول: إن رغبة الشاعر في الهروب هي من قبيل التعبير عن الإحباط، وإن إحساس الشاعر بأحزان شعبه أعمق من أن يزول. وإن ذكره لأمته وبلاده وأحزان شعبه على هذه الشاكلة تعبير عن عدم قدرته على اقتلاع جذوره والهروب إلى الغاب للغناء مع البلابل. نعم، إن شعبه يثير أعصابه ويستثير غضبه:

وبعيداً عن المدينة والناس
بعيداً عن لغو تلك النوادي
فهو من معدن السخافة والإفك
ومن ذلك الهراء العادي

ولكن هذه هي بداية الثورة: بداية الثورة هي أن الوضع القائم سيّىء، وقد لا يعلم الثائر ماذا يفعل، فتراه تتجاذبه نزعتان: أن يصمّ أذنيه ويغمض عينيه أو أن يفعل شيئا. أما الخيار الأول فسهل ولكنه غير مقنع، وأما الخيار الثاني فصعب ولا يعلم المرء أين يبدأ أو ماذا يفعل. كلّ ما هنالك أن الشاعر يسعى للتغيير. وقبل أن أتناول فكرة الثائر وعلاقتها بالشعر الرومانسي أرى لزاماً عليّ أن أتابع فكرة الهروب التي عبّر عنها الشابي في قصيدة «قيود الأحلام». فالحقيقة هي أن الجزء الذي اقتبسناه منها يأتي من نصفها الأول. أما النصف الثاني فيعبّر صراحة عن عدم قدرة الشاعر على التخلّي عن مسؤولياته:

لكنني لا استطيع، فإن لي
أمّاً يصدُّ حنانُها أوهامي

وصـــــغــــــار إخــــوانٍ يرونَ ســــــلامـــــهم
في الكـائـنـات مـــــعلّقـــــاً بســـــــلامـــي

ومع أن الشـاعـر حصـر مسـؤولياته هنـا في نطاق ضيّق هو نطاق العـائلة بعد فقدان الأب الحـاني، إلاّ أن توسيع دائرة المسـؤوليـة بحيث تمثّل الأم الأمّة ويمثل الإخـوان داخل العـائلة الواحدة بقية أبناء الشعب داخل الأمة الواحدة امر مشروع تماما في ضوء أفكار نورثرب فراي عن طبيعة الصور النموذجية التي تتطابق فيها استعارياً صورة الإنسان والإنسـانيـة، والجُنَيْنَةُ والطبيـعـة، والبيتُ والمدينة، واليـوم والزمن. وإن صحّ هذا التطابق اكتسب البيت الأخير في قصيدة «قيود الأحلام» ظلالاً رائعة من المعاني. يقول الشابي في هذا البيت الختامي:

الويل في الدنـيــــا الـتي في شــــرعـــــهـــــا
فــــــأسُ الطّعــــــام كـــــريشــــــة الرّسّــــــام

إنا أعلم أن السيـاق السطحي للقصيدة يجعل «فأس الطعام» آلة لكسب القوت للأم والإخوان الذين فقدوا المعيل، وإن ريشـة الرسام تنتمي إلى عـالم «الفن والأحلام والإلهام» الذي عبر الشـاعر عن رغبته بالهروب اليه. لكننا نعلم أن «ريشـة الرسام» ليست مجرّد آلة للهروب، بل قد تكون آلة للتحريض والثورة، مثلما هي في بعض رسومات غويا وبيكاسو، كذلك نعلم أن الفأس قد تكون آلة لكسب القوت مثلما أنها قد تكون رمزاً لوسيلة التغيير الأساسية. وهذه الأفكار جميعاً تجتمع في قصيدة أعتبرها من عيون الشعر العربي الحديث، وهي قصيدة تتجسد الرومانسية الحقة فيها بأجلى صورها – أقصد قصيدة «النبي المجهول».

فلنبدأ أولاً بالقول إن عنوان القصيدة يتضمن خروجاً صريحاً على التراث العربي الإسلامي الذي رفض توحيد رسالة النبي مع رسالة الشاعر في إنكار صفة الشعر عن القرآن الكريم وصفة الشاعر عن النبي بكلامٍ صريح لا مجال فيه للاجتهاد، وأن آخر محاولة لتوحيد الرسالتين على يد المتنبي قد ألصقت بالشاعر صفة انتحال النبوة التي ظلت مرتبطة باسمه، وصار يعرف بها. ومما يلفت الانتباه في حالة المتنبي أن شعره بقي وأن عناصر نبّوته التي ادّعاها لم يبق منها أثر.

أما ربط النبوّة بالشعر في التراث الغربي فله تاريخ طويل، يهمّنا منه إحياء الربط فيه بين الوظيفتين لدى العديد من الشعراء الرومانسيين، أخص بالذكر منهم وليم بليك في قصائده النبوية، وكيتس في Ode to Psyche، وكولرج في Kubla Khan وشلي في Ode to the West Wind ووردزورث في The Prelude بشكل خاص.

والقصيدة من الغنى بحيث أنها تحتمل التحليل إلى أفكار أساسية تدور حولها أبياتها التسعة والخمسون. تبدأ القصيدة بالتعبير عن الرغبة في التغيير، وتستخدم لذلك عدة صور من أهمها صورة الفأس التي مرّت بنا في خاتمة قصيدة «قيود الأحلام»، وكذلك صورة السّيول والعواصف والأعاصير، وكلها أدوات تدمير يريد منها الشاعر / النبي أن يغير وضعاً يرمز له بالجذوع الميتة والقبور وما «يخنق الزهور» و «ما أذبل الخريف». وهذه النزعة الثورية هي إحدى النزعات الأساسية في الرومانسية، ومن أفضل التعبيرات عنها قصيدة Ode to the West Wind لشلي التي تستخدم الصور نفسها. فشلي يريد أيضاً في قصيدته الإتحاد مع الريح الغربية ليدمر عناصر الموت وينقل بذور الحياة إلى حيث يمكن أن تنبت من جديد وتأتي بالربيع ثانية، ويريد من هذه الريح أن تكون آلة الدمار وآلة الحياة في الوقت نفسه باعتبار أن الريح في جذورها الإثيمولوجية ذات صلة قوية بالروح، فضلاً عن أنها قد تتخذ شكل الإعصار أو العاصفة.

بعد ذلك يقرع الشابي شعبه بقوله إنه «روح غبية تكره النور» ويوحي بأن هذه الطاقة الهائلة تحتاج إلى «فكرة عبقرية» تأتيه – من غير شك – من خلال الشاعر / النبي الذي يقدم لشعبه عصارة نفسه راحا / روحاً، لكن هذا الشعب يدوس الكأس ويتنكر لنبيه. وبَدلاً من أن يكافئه بالاستجابة إلى رسالته يلبسه من الحزن ثوباً، ويتوج رأسه «بشوك الجبال»، وهي صورة مقتبسة كما هو واضح من التراث المسيحي الذي كان سيقوى أثره من خلال شعراء الشعر الحر، خاصة شعر السياب في قصيدته «المسيح بعد الصلب».

هذه الصورة التي لم يألفها الشعر العربي للنبي الشاعر تؤدي منطقياً إلى فكره النبي الغريب عن وطنه الذي يهجر شعبه إلى الغاب ليدفن بؤسه «في صميم الغابات» ويتلو على الطيور اناشيده ويفضي لها بأشواق نفسه. ومع ان المصدر المباشر للرحيل إلى الغاب ربما كان جبران خليل جبران، إلا أن من الواضح أنه فكرة مستمدة أصلاً من

الميـل الرومـانسـي نحـو البدائية الذي نجد تعبيرات مختلفة عنه في شعر «أشن» Ossian الذي يرد اسمه في كتاب «الخيال الشعري عند العرب» بصيغة «أسيان»، حيث يقتبس الشـابي منه شيئـا من خـلال ترجمـة الزيات لفـرتر غيتـه (ص 119). وفي بعض أفكار وردزورث في نثره وشعره. وهي على أي حال فكرة دخيلة على الأدب العربي هي والنزعة الرعوية التي نجد أفضل تعبير لها عند الشابي في قصيدة «من أغاني الرعاة»، وهي قصيدة سنتناولها تناولأسريعاً عما قليل. وصورة الشاعر النبي الغريب هذه يطورها الشاعر تطويراً بديعاً حينما يصوره وقد رماه الناس بالجنون، وهي التهمة الثانية التي يُرمى بها النبي حين يعرض الناس عن رسالته، وهي صورة تكاد بمجملها أن تكون إعادة لصورة النبي المشابهة في قصيدة كيتس Ode to Psyche، وكذلك حينما يصوره وقد رماه الناس بأنه «ساحر تعلمه السحر الشياطين ، كل مطلع شمس «وبأنه «روح شريرة ذات نحس». إن هذا الأغتراب هو من طبيعة النبي / الشاعر / القائد الذي يأتي برسالة جديدة تدعو للحياة فلا يلاقي من عامة الناس إلا الرفض والأذى، ولذا فإن رد الفعل الأولي هو الأحساس بالخذلان والفجيعة:

هكـذا قـال شـاعـر فـيلسـوف
عـاش في شـعـبـه الغـبـي بتـعس
جـهـل الناس روحـه وأغـانيـهـا
فـسـامـوا شـعـوره سـوم بخـس
فـهـو في مـذهـب الحـيـاة نبـي
وهو في شـعـبـه مـصـاب بمس
هكذا قـال، ثم سـار إلى الغـاب
ليـحـيـا حـيـاة شـعـر وقـدس

وهناك، يتوحد مع إيقاعات الطبيعة، على شاكلة الرومانسيين، بشكل لا نعهده على الإطلاق في الشعر العربي السابق، لأن فكرة اتحاد الإنسان مع الطبيعة فكرة كانت غريبة عن التراث العربي الإسلامي، هي وفكرة الحياة الرعوية المتصلة بها والتي نجد أجمل تعبير عنها لدى الشابي في قصيدة «من أغاني الرعاة» كما أسلفت، تلك القصيدة التي تعبّر عن النزعة البدائية التي أشرت اليها قبل قليل، والتي تشترك مع الكثير من الشعر الرعوي الغربي بتصويرها لعالم ما قبل السقوط والبراءة المطلقة، كما في هذا المقطع:

إن فـــي الغــاب أزاهيــر واعــشـــابـاً عــذاب
ينشـد النحــل حــواليــهــا أهازيجـا طــراب
لــم تدنّس عطــرهـا الطاهر انفــاسُ الذئــاب
لا ولا طاف بـهــا الثـعلب في بعض الصــحــاب!

لا شك أن الأثر المباشر هنا هو أثر جبران خليل جبران، ولكن يكمن خلف جبران نفسه كل التراث الباستورالي الغربي الذي جعل الطبيعة جنةً تخلو من رموز الشرّ والأذى، وجعل الشاعر راعياً حانياً لخرافٍ لا تهدّدها الذئاب، وثبّت الزمن عند مرحلة الطفولة:

لن تملّي، يا خــرافي، في حــمـى الغـــاب الظليل
فـــزمــان الغــاب طفلٌ لاعبٌ، عـذبٌ، جـــمــيل
وزمـــان الناس شـــيــخٌ عــابسُ الوجـــه ثقـيل
يـتــمــشى في مـــلالٍ فــوق هـاتيك الســهــول

إن روح وليم بليك شديدة الحضور هنا، خاصة في قصائد المجموعة المسمّاة «أغاني البراءة». ومع أن صور القصيدة ليست غريبة الوقع على الأذن العربية إلاّ أنها في مجملها تمثّل رؤيا / رؤية ليست هي في الواقع مألوفة للذهنيةالعربية الإسلامية. فهذه الذهنية ترى العالم باعتباره عالم صراع بين الانسان وقوى الطبيعة أو بين الانسان وبقية بني البشر. أما العالم الرعوي التبسيطي فعالم اسطوريّ هو من نتاج الثقافات البدائية، استوردته المسيحية وقبلته قبولاً رمزياً لأغراضٍ لاهوتية، وأخذت تعتبر الإكلوغ الرابع لفيرجيل مثلاً مبشراً بالأفكار المسيحية، وما ذلك إلا لأن الحياة الرعوية التي يصوّرها الإكلوغ يصادف تناغماً مع بعض النزعات المسيحية التي يمكن التعبير عنها من خلال صورة الراعي وقطيع الخراف. على أن صورة النبيّ الشاعر التي تحدّثنا عنها لا تكتمل الا بالحديث عن الجانب الآخر منها؛ وهو الجانب الذي تصوّره قصيدة «نشيد الجبّار: أو هكذا غنى بروميثويس». أنا لا أعرف كيف تعرّف الشابي على شخصية بروميثيوس، لكن هذه الشخصية الأسطورية كانت من الشخصيات المركزية في الحركة الرومانسية. وقد وجدت أشهر تناول لها في مسرحية شلي الغنائية Prometheus Unbound . وبروميثيوس عند شلي هو محرّر الانسانية من عبوديتها لجوبيتر لا عن طريق الصراع بين العبد والطاغية الذي

ينتهي بانتصار العبد على الطاغية انتصاراً مردّه القوّة، بل عن طريق انتصار الإنسان على نفسه وقبوله لفكرة الحب والغفران قبولاً داخلياً عميقاً يعطيه الشعور بالحرية المطلقة، لأن جوبيتر بمعنى من المعاني هو من خلق بروميثيوس نفسه.

أما عند الشابي فلا نجد إلا ملامح بعيدة الشبه ببروميثيوس أسخيلوس أو بروميثيوس شلي. فهو عند الشابي ليس أسيراً مقيّداً على صخرة تنهش من قلبه النسور، بل هو نسر حرّ يختار أن يعيش «فوق القمة الشماء». وهو يختار أن يسير «في دنيا المشاعر حالماً غرداً، وتلك سعادة الشعراء»، وهذه صورة تناقض صورة بروميثيوس الأصلية مثلما تناقض فكرة الجبروت التي يشير اليها عنوان القصيدة وصورة «اللهب المؤجج» في دمه.

أما عدوّبروميثيوس عند الشابي فهو «القدر» الذي لا ينثني عن حرب آماله. ورغم كل ما يمكن للقدر أن يفعله – مثل زرع الطريق بالمخاوف وبزوابع الأشواك والحصباء – فإن بروميثيوس سيظل يمشي «رغم ذلك، عازفاً» قيثارته، مترنماً بغنائه، يمشي «بروحٍ حالمٍ متوهجٍ في ظلمة الآلام والأدواء».

من الواضح إذن أن الشابي ينظر إلى بروميثيوس باعتباره معادلاً للشاعر أو للفنان:

إنـي أنـا الـنـاي الـذي لا تـنـتـهـي
أنـغـامـه مـا دام في الأحـيـاء

لكنه ينظر اليه ايضاً نظرته إلى الجبار (أو قل الـ Titan)، فيصوره في البيت التالي:

«كـالـخـضم الرحب ليس تزيده إلاّ حـيـاةً سطوةُ الأنواءِ».

وفي المقطع الأخير من القصيدة يتحول بروميثيوس إلى شخصية اقرب إلى شخصية المسيح (وهذا امر سبق فيه الشابي كل شعراء الشعر الحرّ الذين استخدموا هذا الرمز، وربما اتفق فيه مع الرسالة الأساسية لبروميثيوس شلي الذي ينتصر على جوبيتر بواسطة المحبة والغفران، وهما الأمران اللذان يحرص المعلّقون على ربطهما بالمسيحية). يقول الشابي على لسان بروميثيوس:

وأقـول للجـمـع الذين تجـشـمـوا
هـدمـي وَودوا لـو يـخـر بـنـائـي

وراوا علـى الأشـــــواك ظلـي هـامـــــداً

فـــتـــخـــيلوا أنـي قـــضـــيت ذمـــائي

وغـــدوا يشـــبّـــون اللـهـــيب بكل مـا

وجـــدوا ليـــشـــووا فـــوقـــه أشـــلائى

ومـــضـــوا يمدّون الخِـــوان ليـــاكـــلوا

لحـــمي ويرتشـــفـــوا عليـــه دمـــائي...

إن المعـــــــاول لا تـهـــــدُّ مـنـاكـبـي

والـنـار لا تـاتـي عـلـى أعـــــضـــــائي

لكن هذه الأبيات لا تشير فقط إلى المسيح الذي يؤكل لحمه ويشرب دمه، بل إلى قصة سيّدنا ابراهيم عليه السلام ومحاولة حرقه. وهاتان الإشارتان تستكملان من دون شكّ فكرة الربط بين الشاعر والنبي وتربطان بين فكرة الصلب المسيحية وفكرة الحرق الوثنية اللتين تركّزان على فكرة نبذ النبي ورفض رسالته وإيذائه. لكن الشابي يطور فكرة النار التي لا تأتي على أعضاء بروميثيوس / ابراهيم عندما يعيد استخدام صورة النسر التي بدأ بها القصيدة ويمزج هذا النسر بصورة العنقاء التي تحترق وتنهض من رمادها دلالة على البعث والتجدد؛ يقول:

فـــارمـــوا إلى النار الحشـــائش، والعـــبـــوا

يا مـــعـــشـــر الأطفـــال تحت ســـمـــائـي

وإذا تمردت الـعـــــواصـــف وانـتـــــشـى

بـالهـــول قلب الـقـــبـــة الزرقـــــاء

ورأيتـــمـــونـــي طائراً مـــتـــرنّمـــــاً

فـــوق الـزوابع، فـي الـفـــضـــاء الـنـائي

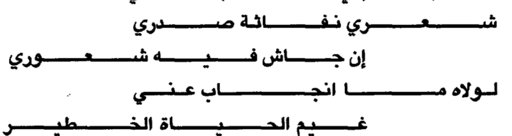
فـارمـوا على ظلي الحجـارة واخـتـفـوا

خـــوف الـريـاح الـهـــوج والأنـــواء

هذا شعر جديد على الشعر العربي بكل المقاييس: جديدٌ بأفكاره، وبصوره، وبمصادره وهو شعرٌ لم يكن ممكناً دون الاستفادة من التراث الغربي، مهما كانت الوسيلة التي وصل بها هذا التراث إلى الشابيّ. على أن من أهمّ ما يميز هذه القصيدة تلك النزعة

إلى الاستعانة بالأساطير - بأوسع معاني الكلمة - التي غدت هي السمة الغالبةعلى شعر الخمسينات وما بعدها، وهي نزعة ستكون لنا حولها وقفة اخرى بعد قليل. أما الآن فإنني أودّ الالتفات إلى ما دعوته في بداية الحديث النزعة الرومانسية عند الشابي بالآراء النقدية التي واكبت الأشعار.

إن هذه الآراء تتخذ عند الشابي شكلين، شكلاً يدعونه باللغة الانجليزية بالـ metapoetry ، وهو شعر ينظر إلى الشعر نفسه ويتحدث عن الشاعر أو العملية الشعرية أو الخيال أو ما يتصل بعلاقة الشاعر بالعالم من حوله أو بمهمته في الحياة، وشكلاً نثرياً تمثل بالدرجة الأولى في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» ومن اللافت للنظر في ديوان الشابي كثرة القصائد التي تتناول هذا الجانب، حتى لكأنّ الشابي كان يستذكر شيئاً قاله ما لارميه، وهو أن موضوع الشعر الحق هو الشعر نفسه. ومع أن الأفكار التي تطرحها هذه القصائد لا تشكّل بمجموعها نظريةً متكاملةً في الشعر يمكن أن ندرسها كما ندرس قصائد معروفة في التراث الغربي خصصت لدراسة الشعر نفسه مثل قصيدة Ars Poetica لهوارس و L'Art Poetique لبوالو، وEssay on Criticism لألكزاندر بوب، إلا أن من الملاحظ أن الأفكار المتناثرة هنا وهناك من هذه القصائد تصب كلها في النظرية الشعرية الرومانسية بشكل أو بآخر. ففي قصيدة«شعري» المبكرة التي كتبها الشابي في حزيران سنة 1925 (وكان آنئذٍ في السادسة عشرة)، نقرأ ما يلي:


شعري نفاثة صدري
إن جاش فيه شعوري
لولاه ما انجاب عني
غيم الحياة الخطير

والبيت الأول هنا هو تعبير عن النظرة الرومانسية في الشعر التي وجدت أشهر تعبير عنها في تعريف وردزورث للشعر بقوله إنه «الدفق العفوي للمشاعر القوية»

"..The sponstaneous overflow of powerful feelings..."

والبيت الثاني يعبّر عما قاله بايْرُن من أن للشعر وظيفة تطهيرية حين وصف الشعر بأنه «حِمَم الخيال التي يمنع تدفُّقها من البركان حدوث الزلازل».

"... the lava of the the imagination whose eruption prevents an earthquake ." ومثل

هذا الكلام يتردد في العديد من القصائد الأخرى، كما في قصيدة «يا شعر» التي يقول مطلعها:

يـا شـــعـــر انت فم الشـــعـــور، وصـــرخـــة الروح الكـئـــيب

أو في قصيدة «قلت للشعر»، حيث الشعر سجل حياة الشاعر، فيه ما فيها:

أنـت يـا شـــعـــر قـــصـــة عن حـــيـــاتي

أنـت يـا شـــعـــر صـــورة عـن وجـــودي

وهي الفكرة الرمانسية التي تجعل الشعر معادلاً للتعبيرية poetry as expression، وتجد أفضل تعبير عنها عند الشابي في هذا البيت من القصيدة نفسها:

فـسـواءٌ على الطيـور - إذا غنت - هتـافُ السُّؤوم والمُسْتَـعـيـد

وهو بيت يجعل الشعر شبيهاً بغناء الطير، أو شيئاً أقرب إلى التعبير العفوي، أو غناءً غير مفتعلٍ للتعبير عن الدخيلة المكنونة، كما أن البيت يجعل الشاعر / الطائر كائناً يغني وحده دون الاحتفال بأثر هذا الشعر على الناس من حوله، وهي فكرة تتردد كثيراً في شعر الرومانسيين، خاصة في قصيدة شلي المعروفة To a Skylark التي يقول شلي في مطلعها مخاطباً القبرة:

Hail to thee, blithe Spirit !

Bird thou never wert -

That from Heaven, or near it,

Pourest thy full heart

In profuse strains of unpremeditated art.

مرحى لك أيها الروح السـعيد!

أنتَ ما كنتَ طائراً أبـــدا

أيها الغرّيدُ الذي يصبّ قلبه المترع

من السماءِ أو قريبـا منـــها

في ألحانٍ ثَرّةٍ تتدفّق دون تفكير

مُسْبق.

ومثلما تركز قصيدةُ شلي على الموازاة بين الطائر المغرّد والشاعر كذلك تفعل قصيدة الشابي « مناجاة عصفور » حين تتدرّجُ من مخاطبة « الشادي المغرّد » باعتباره طائراً « ثملاً بغبطة قلبه المسرور » إلى خلق الصلة العاطفية بين الطائر والشاعر:

غَرّدْ، ففي قلبي إليك مودّةٌ
لكنْ مـــودّةُ طائرٍ مــاسورِ

وتنتهي بخلْق الموازاة الصريحة بين ما يفعله الطائر وما يفعله الشاعر:

رتّلْ على سمع الربيع نشيدَه
واصْدَحْ بفيضِ فؤادكِ المَسْجور
وانشِدْ أناشيدَ الجَمال، فإنها
روحُ الوجودِ، وسلْوَةُ المـقهور
أنــا طائرٌ متغــرّدٌ، مترنّـمٌ
لكـــنْ بصوتِ كابتي وزفيري

وهي فكرةُ التعبير العفويّ التي تتخذ أشكالاً متعدّدة في الشّعر الرومانسي.

غير أن من أهم القصائد في هذا الباب قصيدة « قلب الشاعر » التي كتبها الشابّي في أواخر حياته، وهي قصيدة تستحقُّ أن تقتبس كاملة:

كلُّ مــــــا هــبَّ، ومـــــا دبَّ، ومـــــا
نــام، او حـــــــام عــلــى هــذا الــوجـــود
مـن طـيـــــــورٍ، وزهـورٍ، وشـــــــذى
ويـنـابـيـع، واغـــــصـــــانٍ تميـــــــد
وبـــحــــارٍ، وكـــــهـــــوفٍ، وذُرى
وبـــراكـــينَ، ووديـــانٍ، وبـــيـــــــد
وضــــيـــــاءٍ، وظـلالٍ، ودُجـــى
وفــصـــولٍ، وغـــيـــومٍ، ورعـــود
وثـلـوجٍ، وضـــبـــابٍ عـــابـــرٍ
واعـــاصـــيـــرَ، وأمطـارٍ تـــجـــود

وتعاليمَ، وديْنٍ، ورؤى
وأحاسيسَ، وصمتٍ، ونشيد،
كلُها تحيا بقلبي حرّةً
غضّةَ السِّحرِ، كأطفالِ الخلود

✡✡✡✡

ههنا، في قلبيَ الرحب العميقْ
يرقُص الموتُ واطيافُ الوجود
ههنا، تعصف أهوالُ الدُّجى
ههنا تخفق أحلام الورود
ههنا، تهتف أصداءُ الفنا
ههنا تُعْزَفُ ألحانُ الخلود
ههنا تمشي الأماني والهوى
والأسى في موكبٍ فخمِ النشيد
ههنا الفجرُ الذى لا ينتهي
ههنا الليل الذي ليس يبيد
ههنا ألفُ خِضَمٍّ ثائرٍ
خالدِ الثورةِ مجهولِ الحدود
ههنا في كلِّ آنٍ تَمَّحي
صُوَرُ الدنيا وتبدو من جديد

ومن الممكن أن نمرّ على هذه القصيدة مرّ الكرام وأن نقرأ صوَرَها التراكمية على أنها تعدادٌ لما يمتَحُ الشاعرُ منه حين يكتبُ قصائدَه وأن نرى في وضعِ كل هذه الصور في قلب الشاعر تعبيراً عن الفكرة الرومانسية الأثيرة التي تنظر إلى الشعر على أنه الدفق العفوي لما يعتمل في قلب الشاعر من المشاعر والأحاسيس. إلاّ أن النظرة المتأملة لا بد أن ترى أن قلب هذا الشاعر يضمّ الكون بكل تناقضاته.

ما هبّ وما دبّ / البحار والكهوف /
البراكين والوديان / الضياء والظلال /

الحـياة والموت / الأهــوال والأحـلام
الأمــــاني والأسى / الفـــــجر والليل

ليس هذا فقط، بل يضم التعاليم والأديان والرؤى، وفيه

فــــي كـــلِّ آن تَــــمُـــــــــــــــــــحــــي
صُـــــوَر الـدُّنيــــا وتبـــــدو من جـــــديد

ومن الواضح هنا أن الشابّي يعطي للشاعر القدرة على إعادة الخلق، فكأنه قادر على تشكيل الوجود، وهي دعوى وَجدت عند الرومانسيين أشكالاً مختلفةً من التعبير أشهُرها إدّعاءُ شلي بأن الشعراءَ هم المُشرّعون غيرُ المعترفِ بهم لشرائع هذا العالم:

'Poets are the unacknowledged Legislators of this World"

وهو الإدّعاء الذي يختتم به دفاعه الشهير عن الشعر. كما يجد صيغاً مختلفة من التعبير في شعر وليم بليك في شخصية الـ Bard الذي يمزج ما بين وظيفة الشاعر وظيفة النبي، كما في القصيدة المعنونة Introcuction أو «المقدمة» لمجموعة القصائد المسماة «أغاني التجربة»

إسمع صوتَ الشاعر (Bard)
الذي يرى الحاضر والماضي والمستقبل
والذي سمعت اذناه
الكلمة المقدسة
التي مشت بين الأشجار القديمة

وهي ابيات يرى أحد المعلقين على القصيدة أنها تلمح إلى ما يرد في سفر التكوني 3 : 8 (وسَمعا صوت الرّبِ الإله ما شيأ في الجنّة عند هبوب ريح النهار.)

وتوحي بأن «الشاعر Bard أو الشاعر النبي Poet / Prophet، الذي لا يحدّ خياله الزمان، سمع صوت الله في جنة عدن». أي أن الشاعر الذي يصوّره الشابّي في قصيدته والـ Bard الذي يظهر في التراث الانجليزي ممثلاً بقصيدة وليم بليك له من القدرات والملكات ما يفوق القدرات والملكات التي ترتبط تقليدياً بالشاعر العادي.

نأتي الآن إلى آراء الشابي النقدية التي عبّر عنها خارج الديوان، وهذه تتبدى في نبذٍ قصيرة هنا وهناك في الرسائل، غير أنها تتبدى بشكل متكامل في ذلك الكتاب المدهش المسمّى «الخيال الشعري عند العرب» الذي كان أصلاً «مسامرة» – أو قل محاضرة – ألقاها الشابي أمام النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية عام 1929، أي عندما كان في العشرين من عمره – وهو – لعمري! – كتاب مدهش بكل المقاييس. ومن الطريف في الأمر أن الشابي في هذا الكتاب كان يحاول خلق المناخ النقدي الذي أراد أن يقرأ شعره في ضوئه، تماماً كما فعل وردزورث عندما كتب مقدمته الشهيرة للطبعة الثانية من القصائد التي نشرها هو وصديقه كولرج بعنوان Lyrical Ballads الذي تؤرخ بداية الحركة الرومانسية في بريطانيا بتاريخ طبعته الأولى (1798).

ولست أريد في هذا المقام أن أقارن بين آراء وردزورث وآراء الشابّي، فقد ألمحت إلى مثل هذه المقارنات من قبل، ولكنني أودّ أن أقارن بين آراء الشابي في هذه المسامرة وآراء ناقد أو مؤرخ للنقد أشتهر بعد الشابي، وربما عدّه بعضهم أعظم مؤرخي النقد في العالم، وهو رنيه ولك.

كان المفكر الأمريكي آرثر لفْجوي قد كتب دراسة متميزة عن الحركة الرومانسية في الآداب الأوروبية الكبرى استنتج منها أن الرومانسية في هذه الآداب لا تعني الشيء نفسه، لا بل أن الرومانسية قد لا تعني الشيء نفسه لدارسيها ضمن الأدب القومي الواحد، ولذلك أقترح الحديث عن رومانسيات بصيغة الجمع، وعنون دراسته هكذا:

"On the discrimination of Romanticisms"

وهنا تصدّى رنيه ولك للمهمّة العسيرة التي حاول فيها أن يثبت أن هناك ظاهرة أو حركة رومانسية واحدة يمكن التعرّف على ملامحها ووصفها وصفاً يميّزها عما سبقها ولحقها من الحركات، ولخّص هذه الملامح في دراسة عنوانها «وحدة الرومانسية الأوروبية» كانت هي إحدى الدراسات التي ترجمتها له ونشرتها في كتاب مفاهيم نقدية الذي نشرته سلسلة عالم المعرفة الكويتية عام، 1987 . ولن يتّسع المقام هنا للدخول في التفاصيل الكثيرة، غير أن الفقرة الأولى من دراسة ولك فيها ما يكفي للاشارة إلى الخطوط العريضة:

«لو تفحصنا خصائص الأدب الذي دعا نفسه أو دعي رومانسياً في جميع انحاء القارة الأوروبية لوجدنا في كل مكان هناك نفس المفاهيم الخاصة بالشعر وبطبيعة الخيال الشعري وكيف يعمل، ونفس المفاهيم الخاصة بالطبيعة وعلاقتها بالإنسان، ونفس الأسلوب الشعري الذي يتميز بطريقة في استعمال الصور والرموز والأساطير تختلف عن طريقة الكلاسيكية المحدثة التي سادت في القرن الثامن عشر. وقد تدعم العناصر الأخرى التي كثيراً ما يجري بحثها كالذاتية والنزعة القروسطية والفولكلور، الخ، هذا الاستنتاج أو تعدله، ولكن المعايير الثلاثة التالية يجب أن تكون مقنعة بشكل خاص لأن كلا منها يتصف بأهمية خاصة لجانب من جوانب كتابة الأدب: الخيال بالنسبة إلى نظرتنا للشعر، والطبيعة بالنسبة إلى نظرتنا للعالم، والرمز والأسطورة بالنسبة إلى الأسلوب الشعري».

لا شك أن ولِكْ لم يسمع بالشابي مثلما أن الشابي لم يسمع بولك، لكن من يقرأ كتاب الشابي لا يملك الا أن يدهش لأن العناصر التي وجدها ولك مميزة للحركة الرومانسية الأوروبية هي هي العناصر التي اعتقد الشابي أن الشعر العربي يفتقر إليها، وهي هي طبعاً العناصر التي يرى الشابي أن هذا الشعر بحاجة إليها لكي يرقى إلى مصاف الشعر العالمي. لكن المدهش حتى أكثر من ذلك هو أن بحث الشابي في عناصر الخيال والأسطورة والطبيعة يضم أفكاراً تجدها عند أناس اغلب الظن أن الشابي لم يسمع بهم وهي أفكار ما تزال تستحوذ على اهتمام النقاد ومؤرخي الفكر. وبما أن المجال هنا لا يتسع الا للخطوط العامة فانني سأكتفي بالنقاط البارزة في الفصول الخاصة بالخيال والأسطورة والطبيعة في كتاب الشابي.

1 - الخيال

هناك ثلاث نقاط أساسية يود الشابي ان يعرضها عن الخيال: (أ) «الخيال ضروري للإنسان... كالنور والهواء والماء والسماء » (ص18)، وهو من الطبيعة البشرية. (ب) الإنسان البدائي كان لا يفرّق بين المجاز والمعاني الحرفية وأن كلام الأولين كلام «لا تَمجُزَ فيه» لأن «الخيال يعتبر حقيقة في أول نشأته ولا يعد خيالاً» (ص23)، وهذا كلام نجد شبيهاً له عند وردزورث وكاسيرر وهنري فرانكفورت وربما ليفي شتراوس. (جـ) «إن الخيال ينقسم إلى قسمين: قسم اتخذه الإنسان ليتفهم به مظاهر الكون وتعابير الحياة، وقسم اتخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف ومن هذا القسم

الثاني تولد قسم آخر ولدته الحضارة في النفوس أو إرتقاء الانسان نوعاً ما عما كان عليه، وهذا القسم الآخر هو الخيال اللفظي الذي يراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس غير. والقسم الأول هو أقدم القسمين في نظري نشوءاً في النفس لأن الإنسان أخذ يتعرف ما حوله أولاً حتى إذا ماجاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب، ولما مارس كثيراً من خطوب الحياة وعجم كثيراً من ألواء الدهور وامتلك من أعنة القول ما يقتدر به على التعبير عما يريد أحس بدافع يدفعه إلى الأناقة في القول والخلابة في الأسلوب فكان هذا النوع الجديد من الخيال، هذا النوع الذي عمد إليه الإنسان مختاراً فكان منه المجاز والاستعارة والتشبيه وغيرها من فنون الصناعة وصياغة الكلام» (ص20).

والمدهش في هذه الفقرة من كتاب الشابي أنها تكاد أن تكون ترجمة بتصرف لفقرة مركزية من كتاب Biographia Literaria لكولرج كانت وما تزال هي عماد التفكير النقدي عن الخيال عند الرومانسيين. وهذه الفقرة هي:«الخيال إذن هو أما أولي أو ثانوي. أما الخيال الأولي فأعتبره القوة الحياة والواسطة الأولى لكل الإدراك البشري، كما اعتبره تكراراً في العقل المحدود لعملية الخلق الدائمة في الكينونة اللانهائية. وأما الخيال الثانوي فأعتبره صدى للأول يتعايش مع الإرادة الواعية، ومع ذلك فهو متطابق مع الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولا يختلف عنه إلا من حيث الدرجة وفي طريقة العمل... أما التصور fancy فإنه، على العكس من الخيال، لا يزيد عن كونه ضرباً من الذاكرة المتحررة من نظام الزمان والمكان ويختلط بتلك الظاهرة الحسية التي نعبر عنها بكلمة الاختيار ويتحول بموجبها. والتصور كالذاكرة لا بد أن يتلقى مواده جاهزة من قانون الترابط والتداعيات» (الفقرة الأخيرة من الفصل الثالث عشر).

فلنلاحظ أن التقسيمات عند الشاعرين الناقدين واحدة. فالخيال عند الشابي قسمان: قسم يتفهم به الإنسان مظاهر الكون: وهو الذي يدعوه كولرج بالخيال الأوّلي، وقسم «أتخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف»؛ وهو الذي يدعوه كولرج بالخيال الثانوي الذي هو الجانب المبدع من جانبي الخيال لأنه – فيما يقول كولرج – يحلل وينشر ويبدد من أجل أن يعيد الخلق»، وهذا القسم الثاني من الخيال عند الشابي يتفرّع عنه قسم آخر هو «الخيال اللفظي» الذي يقابل ما يدعوه كولرج بالـ fancy،

ولا يكاد شرح كولرج لهذا الجانب من الخيال يختلف كثيراً عما يقصده الشابي حين يتحدث عن أن هذا القسم «يراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس غير».

إن الشبه بين هاتين النظرتين، نظرة الشابي ونظرة كولرج للخيال، أشد من أن يكون وليد الصدفة، فكيف نفسره؟ هناك في مقدمة كتاب «الخيال الشعري عند العرب «التي كتبها الأستاذ زين العابدين السنوسي، الذي قدم «المُسامر إلى مئات المستمعين منوها بنبوغ (الشابي) الباكر ووجهته في التجديد الأدبي» (ص13) هناك إشارة إلى الكاتب الرومانسي دي كونسي، معاصر كولرج، يقول فيها الأستاذ السنوسي أن دي كونسي كان «يحرض جيله – على رأس القرن التاسع عشر – على الاقتباس من آداب الأمم الحية المجاورة مثل الأدب الألماني والإنكليزي (بقوله)... (إن الأدب الذي لا يعب من غيره لا بد أن يدركه الهلك ويفنى)... (ص 11) . فإن كان الأستاذ السنوسي يقتبس مباشرة عن دي كونسي، الأديب من الدرجة الثانية، فقد نكون محقين عندما نقول إنه لا بدّ أنه اطلع على بعض كتابات كولرج، أهم ناقد انجليزي في القرن التاسع عشر، وإنه ربما عرّف الشابي على بعض أفكار كولرج.

لكن هذا القول يبقى ضمن باب التخمينات، ولا يقدم أو يؤخر من حيث القيمة. فالمهم هو أن الشابي قد تبنّى هذه الأفكار إن كان أخذها عن كولرج – مهما تكن الواسطة – أو أنه اكتشفها بنفسه، وهو أمر يثير الإعجاب والعجب. ومهمة الدارس هي أن يبيّن وجه التشابه، وأن يوضح قيمة هذه الأفكار في أدب هذا الكاتب أو ذاك.

2 – **الأساطير**

ينتقل الشابي في محاضرته أو مسامرته إلى الأساطير بشكل منطقي. فالقسم الأول من الخيال – حسبما رأينا عنده – هو القسم الذي يتعرف بواسطته الإنسان على الكون، والأساطير عند الشابي ليست مجموعة من الخرافات، بل هي «الكلمة الأولى التي توجسها الإنسان من تعابير الحياة وحاول أن يتفهم منها معاني هذا الوجود المتناقضة، وأنها هي الصوت الأول الذي أنّ بين جنبيه من أصوات الفكر وأجراس الشعور، أو، بعبارة أدنى إلى الذهن، انها طفولة الشعر في طفولة الانسان» (ص28-29).

هذا أيضاً كلام جديد لم نعتد عليه في الفكر العربي، وهو كلام شديد الشبه بأقوال جامبتيستا فيكو. فالمفهوم الأساسي للعلم الجديد عند فيكو – كما يقول تيرنس هوكس في كتابه البنيوية وعلم الدلالة (1977) – هو ان الانسان البدائي (أو قل طفولة الانسان باصطلاح الشابي) يكشف عن نفسه لا باعتباره جاهلاً متوحشاً، بل باعتباره (شاعرياً) بشكل غريزي في استجابته للعالم، من حيث انه يمتلك (حكمة شاعرية) داخلية تحدد طبيعة استجاباته لبيئته وتصوغها على شكل (ميتافيزيقا) قوامها الاستعارة والرمز والأسطورة» (ص12).

لست أقصد من الإشارة إلى فيكو أن الشابي ربما أخذ الفكرة عنه، فأغلب الظن أن فكرة فيكو وصلت تونس من خلال فكرة أوغوست كونت عن المرحلة اللاهوتية من تطور الفكر الإنساني نحو التفكير الوضعي، وإنما أقصد أن هذا النوع من التفكير كان جديداً كل الجدة، وأنه كان يدل على حاجة لإعادة النظر في طريقة تعاملنا مع بعض المفاهيم الأساسية في الفلسفة والشعر والثقافة.

يمضي الشابي بعد ذلك إلى قسمة الأساطير العربية إلى قسمين: «الأساطير الدينية، ويندرج تحت هذا القسم ما كان من قبيل العوائد لأن أكثر هذه العوائد إنما هي عقائد متحجرة بمفعول الزمن»، والأساطير التاريخية (ص32)، وهي ما نسميه بال Legends . والشابي ليس معنياً بهذه الأخيرة، بل بالنوع الأول لأن غايته هي معرفة حظ الأساطير العربية من الخيال الشعري، «ذلك الخيال الذي يحاول الإنسان أن يتعرف من ورائه حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة» (ص32).

والشابي يرى أن أساطير العرب الدينية «لا حظ لها من وضاءة الفن وإشراق الحياة وأن من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الغضة الناعمة... بل إنه ليعجزه أن يلقى فيها حتى تلك الفلسفة الشعثاء الكالحة التي تطالعه في أساطير الأسكندنياف» (ص33). والشابي يشير هنا إلى معرفته بأساطير اليونان والرومان، وهي معرفة تشهد عليها إشارته المتناثرة هنا وهناك في المسامرة والأشعار إلى بعض هذه الأساطير، كما في إشارته بعد صفحات إلى قصة افروديت وإيروس وقصة الصدى Echo المدهش وهيرا، وقصة شجرة الحياة الاسكندنافية.

كانت عبادة العرب لآلهتهم - فيما يقول الشابي - على أحد ضربين إما تأليه الأجداد أو تقليد غيرهم من الأمم في عبادة آلهتها، وبعبارة علمية ان الباعث لتلك العقيدة الوثنية في أنفس العرب لم يكن هو «التشخيص» أي أن يخلع الإنسان على ما حوله من الأشياء ثوب الحياة وينظر اليها كأرواح حية نامية تشاركه الحس والحياة» (ص34)، أما اليونان فكانت أساطيرهم عن آلهتهم «آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال، فكل الهة رمز لفكر أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شيقة من صور الشعر يقرؤها الباحثون فيحسون أنها صادرة عن مخيلة قوية وإحساس فيّاض... فكما أنهم جعلوا للحب إلهاً وللجمال الهة فكذلك جعلوا للحكمة الهة وللشعر والموسيقى إلهاً ولغير هذه من المعاني العميقة ومظاهر الكون الرائعة أ رواحاً وحياة تحس» (ص40).

كل هذا الكلام لابد أنه أتى الشابي من الغرب. وأهم ما فيه - بما يتضمنه من كلام عن فكرة التشخيص الجديدة على الفكر النقدي العربي ومن نظرة جديدة إلى وظيفة الأساطير في الثقافة - هو أنه كان يعبر عن حاجة حقيقية لدى الشاعر العربي إلى اللجوء إلى هذا المصدر الهام من مصادر الإبداع الفني، وهو ما بدأ الشابي بالتعبير عنه في بعض قصائده، وهو ما أثمر فيما بعد في الشعر الذي كتب في النصف الثاني من القرن العشرين وعاد فيه الشعراء من أمثال جبرا إبراهيم جبرا والسياب والبياتي وأدونيس إلى الأساطير اليونانية والبابلية والفينيقية، وتبلور بعضه في مدرسة لقبت بمدرسة الشعراء التموزيين.

3 - الطبيعة

يقدم الشابي في هذا الجزء من «المسامرة» نظرية يدعوها نظرية «الوسط الطبيعي» وكيف يؤثر هذا الوسط على شعر الشعراء. ويقسم الأدب العربي إلى أربعة اقسام رئيسة هي الجاهلي والأموي والعباسي والأندلسي. ويخلص إلى القول ان القسمين الأولين يعكسان قساوة الطبيعة في البيئة العربية، وفيهما كان شعر الطبيعة عرضياً. ثم ازداد الإهتمام بالطبيعة عند العباسيين والأندلسيين بحكم تحضرهم واحتكاكهم بالأقوام الأخرى. وينتهي الشابي إلى مقارنة كل هذا الذي عند العرب بكلمتين «لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما للامرتين وأخراهما لجيتي «ليبين» الفرق بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية» (64-65) ويسأل مستمعيه بحق ما يقدّسون في هذا العالم:

«هل تجدون بين شعراء العربية هذه الروح القوية المضطرمة الشاعرة، هذه الروح التي تنظر إلى الطبيعة كلها ككائن حي يترنمّ بوحي السماء فيثير في حنايا النفوس ما تثيره أنات القيثارة في يد الفنان الماهر من هواجع الفكر وسواجي الشعور. هذه الروح اليقظة التي تحس ما في قلب الطبيعة من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذ الجمال الإلهي الوضيء، فإذا الحياة بأسرها صورة من صور الحقّ، وإذا العالم كله معبد لهذه الحياة» (ص65)

هنا أيضاً قد لا نعرف عمّن يقتبس الشابي ما يقتبسه عن لامرتين وغيته، ولكن الأهم من الإقتباس هو ما تعبر عنه هذه الأفكار من الحاجة إلى النظر إلى الطبيعة نظرة غير سطحية تكتفي بالوصف الخارجي، نظرة ترى في الطبيعة كائناً حياً يستطيع الإنسان أن يتناغم معه وأن يقرأ فيه نفسه، وهو ما يقول عنه ولِكْ إنه ميز شعراء الحركة الرومانسية في أوروبا.

لم يكن وقع المسامرة على كثير ممن استمعوا لها أول مرة وقعاً مريحاً. فهذا زين الدين السنوسي يقول إنه لما سمعها لأول مرة خرج من قاعة الإجتماع مهتم العقل» أكثر مما كان «منبسط النفس»، بل أنه خرج «منكمش النفس واجفها»، وحادث في الأمر كثيرين «فإذا بهم يجمعون على تقديس الفكرة والإعجاب بالمسامرة، وإنما يلمح بعضهم إلى أنهم يشعرون بجرأة الخطيب في التنويه بالمرض والإشادة بالداء» (ص13).

وهذا أمر طبيعي. فقد كان الشابي يحاول الهدم من أجل إعادة البناء. ولم تكن مهمته باليسيرة. كما كانت حماسته للغرب واستهانته بالعرب من الصراحة والجرأة ما أفزع مستمعيه لأنه هدد مسلماتهم وزعزع ثقتهم بأنفسهم. لكن هذا هو شأن المجددين المبدعين؛ لابد من استعمال الفأس لاقتلاع الجذور الميتة.

أيها الشعب! ليتني كنت حطاباً فأهوي على الجذوع بفأسي!
ليتني كنت كالسيول، إذا سالت تهدّ القبور رمساً برمس!
ليتني كنت كالرياح، فأطوي كلّ ما يخنق الزهور بنحسي!
ليتني كنت كالشتاء، أغشي كل ما أذبل الخريف بقرسي!
ليت لي قوة العواصف، يا شعبي فألقي إليك ثورة نفسي!
ليت لي قوة الأعاصير إن ضجت فأدعوك للحياة بنفسي!
نعم! كان الشابي يدعو للحياة!

الدكتور عبدالهادي التازي - رئيس الجلسة

السادة الزملاء الأعزاء، سيداتي الفضليات: سنسعد هذا المساء بالاستماع إلى محاضرتين هامتين، الأولى للدكتور الباحث محمد حسن عبدالله، والثانية للدكتور الباحث أحمد الطريسي أعراب. وقبل أن نقدم السيدين الفاضلين أريد ان أتقدم أمامكم ببعض ما يتعلق بحياة الدكتور محمد حسن عبدالله، وهو من أعلام مصر الحبيبة، من مواليد المنصورة محافظة الدقهلية 1935حصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة 1961، ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة 1966، دكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس 1970، عمل أستاذًا للنقد الأدبي بجامعة القاهرة، ثم رئيسًا لقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بكلية التربية بالفيوم. من مؤلفاته: عزالدين بن عبدالسلام، أنفاس الصباح، الشعلة وصحراء الجليد، الواقعية في الرواية العربية، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، صحافة الكويت في ربع قرن، ديوان الشعر الكويتي، مقدمة في النقد الأدبي، صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية، الصورة والبناء الشعري، صورة المرأة في الشعر الأموي.

إذ أقدم الأستاذ الجليل أرجو أن أنبه إلى أن الفترة محددة للمداخلة من أجل احترامها أولا، ومن أجل تمكين السادة المستمعين من فرصة مناقشة الأستاذ المحاضر محمد حسن عبدالله فليتفضل.

أثــــر الشــابـــي
فـي مسيرة الحركـة الشـعريـة العربيـة
«المشرق العـــربـــي» *

الدكتور محمد حسن عبدالله

الفصل الأول : مســائـل أوليـة:

«أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية : المشرق العربي» هو موضوع هذه الدراسة، وهو موضوع مترامي المسافات، غامض العلامات، تتصارع فيه الاحتمالات والظنون والأوهام والحقائق، وتتداخل، ربما بدرجة تجعل بلوغ اليقين العلمي محالاً أو قريبا من المحال . غير ان هذا لايعني عبث المحاولة، أو عدم الثقة في النتائج التي قد نصل إليها، ولو عبر«الحوار» مع هذه الصفحات، وحتى إن اعتبرت نتائج نسبية، أو مرحلية، لأننا نسلم – من حيث المبدأ أن الشابي شاعراً لم يكتشف بعد في موطنه، أو لم تكشف صفحات حياته ومختلف علاقاته وكتاباته المتنوعة، وظروف هذه الكتابات، كما عايشها ابناء جيله، وكما ينبغي أن يسبر غورها، ويختبرها الجيل التالي، أو الأجيال، التي تلابس الحياة ذاتها، والبيئة، وطبائع المجتمع، وأسس الثقافة السائدة، التي أثرت في الشابي إيجابا اوسلبا . ليس في نيّتنا أن نغادر حدود عنوان هذه الدراسة، غير أن وضعها في إطارها –أو سياقها الصحيح يستدعي تحديد بعض المسائل .

1- هاجس العزلة

قد يكون الشعور بالعزلة لدى مثقفي المغرب العربي، وأن أهل المشرق عامة، المثقفين منهم بصفة خاصة لايولونهم القدراللائق من المعرفة والتقدير، قد يكون هذا الشعورقمينابأن نفتتح به تلمس آثار الشابي في المشرق العربي، لأننا نجد جذورا لهذه

(*) قدم الباحث ملخصًا لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

الشكوى المستمرة واضحة متغلغلة في عاطفة بعض الادباء، المعاصرين للشابي[1] لم يكن الشابي منهم، واذ يبلغ بعض هؤلاء بشكواه أن ينكر أي فضيلة أوفضل لهذا المشرق، نجد الشابي عازفا عن الحديث حول هذا الموضوع، فإذا اعترض حواراته ظهر أنه – وقد عانى من اهل الوطن ما عانى - يعلق ما بقي من الأمل على إطلالة شعره من النافذة المشرقية .إن رسائل الشابي المتبادلة مع صديقه محمد الحليوي تؤكد هذا المنحى - مع الفارق، بين الأديبين، فالشابي يلحّ في تعقب مؤلفات العقاد، ويقول عن «ساعات بين الكتب» إنه «لاينتج الاّ عن ذهن جبار ولود، وعبقرية نادرة خارقة»[2]

ويعلن إعجابه بشعر العقاد في «وحي الاربعين»[3] مما يعني اهتمامه، او محاولة حصر اهتمامه في النتاج الادبي، دون تجاوز هذا الا قليلا، حين تستدرجه المناقشة إلى هموم الثقافة في وطنه، ومقارنتها بما يجري في المشرق،أما محمد الحليوي فإن هاجس العزلة، وأوهام الهوان تفسد عليه رؤيته وثبات رأيه، وتدفع به إلى تناقضات تنال من استقامة تفكيره . ان أراءه الأدبية أقوى وأصل من آراء الشابي، وهذا واضح في الرسائل المتبادلة بينهما[4]، غيرأن «تصوره» لبلدان المشرق، لمصر بصفة خاصة، يجعله غير قادر على اكتشاف ما ينبغي عليه عمله ليصل بإبداعه إلى القارئ الذي يتجاوب معه، وتكتمل به دائرة التفاعل . ففي الوقت الذي يعلق فيه أمل رد الاعتبار للشابي واشتهاره على النشر في مجلة «أبولو»، ويقول : «فلعل عبقريتك تظهر في مصر حين لقيت الغمط والنكران هنا»[5]، وفي الوقت الذي يرحب فيه أبو شادي بما سيكتبه الحليوى(ترتيبا على تزكية من الشابي لصديقه) نجده يعقد العزم على الكتابة لمجلة «السياسة الاسبوعية[6]» ويقول الحليوى : «وما دمنا على فقرنا في الصحف والمجلات فيجب ان نولّي وجوهنا شطر مصر، ولكن علم الله ان ذلك يحزّ في نفوسنا»[7] إنّنا – وينبغي أن يكون هذا واضحا - لا نتعقب هذا الجانب في التكوين النفسي والفكري لأحد معاصري الشابي القريبين منه، لكي نصدر حكما بالصواب او الخطأ، او لندلل على اضطراب المواقف واختلاط الآراء، وسنشعر من قراءة رسائل الشابي والحليوى كليهما ان الحياة الثقافية في مصر، (والمشرق عامة) كانت قريبة منهما، بل ان بعض رشاش معاركها الادبية الساخنة قد اصاب الحليوى بصفة خاصة، مما اثار نقمته على مصر والمصريين[8]، لكن: هل كان هذا سببا في العزلة وتسلط الشعور الحادّ بها والعجز عن تخطي الحائل، أو كان نتيجة لها؟.

حين ظهرت مجلة «العالم الأدبي» التونسية علّق عليها المثقفون التونسيون الكثير من الآمال، ومن بين هذه الآمال، أو في مقدمها، إطلاع المشارقة على نهضة الأدب التونسي، هذه عبارات الشابي في رسالته إلى الحليوى (بتاريخ 21مارس1930) يقول عن المجلة : «لقد أحدثت من الرجّة في الخارج ما احدثت، وغيّرت نظرة الشرقيين إلى تونس تغييرا ما كانوا يتوقعونه، وأصبحوا ينظرون الينا نظرة لم تكن من قبل . لقد كتبت عنها كثير من الجرائد والمجلات الشرقية ... إن «المقتطف» قالت ما مضمونه إن من العار عليناأن تكون في تونس مثل هاته النهضة، وهذا الشباب، وهاته الحركة الفكرية، ثم لا نعلم بها ولا نتحدث عنها، فإننا ما كنا نحسب في تونس مثل هاته اليقظة الفكرية التي رأيناها في «العالم» التونسي، والذي أرانا أن الشعب التونسي شعب يحسّ بالحياة حقا»[9] فكيف كان ردّ الحليوى على حديث الشابي الراضي الفرح بظهور «العالم» وجناها الطيب في المشرق؟ «أخي العزيز. لا أقول لك جديدا إذا قلت إني كنت تارة أتألم وأحزن لحالتنا البائسة، وتشتّت قوانا وخفوت أصواتنا وخلو تونسنا من كل حركة فكرية وكل حياة أدبية، وبقائها بلدا هادئا مسالما بعيدا عن كل الحركات الثائرة والتطورات الطافرة، ثم أسخط وأحنق تارة اخرى على الشرقيين عامة، والمصريين خاصة، أولئك الذين لا يزالون يحسبوننا من الهمج - كما قلت - فلا يرون لنا أية مزية، ولا يعترفون لنا بأية مكانة، ويسقطوننا من حسابهم كما يسقطون من حسابهم زنوج أفريقيا وهنود أمريكا، بل ولا يعرفون بالضبط حتى موقع بلادنا من افريقيا الشمالية . ولقد كنت أحمل من هاته الإهانة المزرية، وهذا الاحتقار الشائن أبهظ الأحمال وأفدحها، واتحرق على أن ليس لنا صحافة راقية، أو مجلات جديّة، نسمع فيها اصواتنا، بل صرخاتنا إلى هؤلاء الصم، ونريهم بالبرهان المحسوس أننا أحياء حقا، وان فينا على - الاقل - شبابا تغلى في شرايينه دماء الشباب، وينبض قلبه بنبضات الحياة..»[10] .

إن النبرة الغاضبة في ردّ الحليوى، تجعل من رسالته وثيقة نفسية (فالغضب ليس رأيا) وبخاصة أن الرسالة التي تحمل الاتهام تتضمن البراءة من هذا الاتهام، فإذا كان الحليوى يرى حال الثقافة في تونس زمانه بائسة، ويرى المثقفين مشتتين، واصواتهم خافتة .. إلخ، فماذا في استطاعة منطقة أخرى او بلد آخر (ليس له عليه ولاية، ولا الطريق سالكة إليه) أن يصنع من اجله ؟ ثم .. ألا يدل هذا الصدى الطيب المرحّب، الذي صنعه وصوله

أول مجلة تونسية إلى المشرق، على انتفاء تهمة التحامل، والتجاهل والرغبة في الاستئثار بالأضواء ؟؟ أكثر من هذا سنجد الحليوى (في رسالة إلى الشابي بتاريخ 27 فبراير1933 أي بعد الرسالة السابقة بثلاث سنوات كاملة) يستقبل مجلة «الرسالة» وعددا من المطبوعات المصرية، ويتضح حرصه عليها وشغفه بها، ثم يقول : «ولا شك أن مصر ستردمنا بكتبها ومجلاتها فلا نعود نجد مكانا نتنفس فيه الهواء، أو يدخل لنا منه النور . أما تونس فهي باقية على همودها وخمودها، حتى يقضي الله أمرا كان مفعولا»[11] . هنا سيدل ظاهر القول على ان الحليوى نفسه هو الذي ينمي ً في داخله روح العزلة، ولا يريد أن يستقبل تلك الآثار القادمة من المشرق (ربما من مصر خاصة) حتى يتنفس براحة، ويستقبل النور الذي يلائم عينيه . ولكننا نبتعد عن الإنصاف إذا وضعنا الامر برمته في هذه الصيغة، وعبارته الختامية عن تونس الخامدة توضّح أسباب غضبه ووجهة نقمته الحقيقية، إنه ناقم على الأوضاع في وطنه أصلا، الأوضاع العامة، وفي مقدمتها مكانة الأدب، ودعوات التجديد فيه، ومنزلة مبدعيه، إنه يحب تونس أولا، وهذا حقه، ويريد أن يكون حبه لها صافيا خاليا ليس فيه شية من نقص، لكن، أنّى له هذا وهو يلاقي أهوال الجمود والتعويق أينما ذهب . في مذكرات الشابي ما يدل على انه ذهب إلى النادي الأدبي، اكثر من مرة، لحضور اجتماع او إلقاء مسامرة. و«محاضرة» فيجده مغلقا، وأن الجمهور، في تلقي الجديد : إما لائم أو ناقم أو صامت لا يبدي رأيا، حتى لقد اعتبرت مسامرته عن «الخيال الشعري عند العرب»، عند بعض الجهلة زندقة وكفرا، فحق له ان يقول بحزن شفيف وأمل مشرد : «الآن أدركت أنني غريب بين أبناء بلادي، وليت شعري، هل يأتي ذلك اليوم الذي تعانق فيه أحلامي قلوب البشر، فترتل أغانيَّ ارواحُ الشباب المستيقظة، وتدرك حنين قلبي وأشواقه أدمغه مفكرة سيخلقها المستقبل البعيد، اما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة[12] ...» . يتضح لنا أن المجتمع التونسي عامة، ومجتمع الموظفين (الذين وصفهم الشابي في مذكراته بأنهم أشباح خشبية في موكب الاستعمار العظيم: ص23) ومجتمع المثقفين بصفةٍ خاصة، لا يقدّر التجديد ولا يرحب ببشائره التي يحملها الشابي والحليوى وخريف والبشروش وقلة تماثلهم، ومن ثم لم يكن بدٌّ من البحث عن «نافذة» تمكنهم من التواصل مع الدنيا الجديدة الحافلة بالحركة وروح الصراع، فكانت مجلة «العالم» خطوة أولى، وكانت

أبولو ـ الجماعة والمجلة ـ خطوة ثانية، ولم تكن أي منها خطوة حاسمة أو كافية لتحقيق الانتصار بالجديد، وللجديد، ومن هنا كان القلق، وكانت هواجس العزلة، وكان الاتهام الجاهز للمشرق، ولأقرب المشرق وأحفله بالنشاط والتطلع إلى التجديد .

وبعد .. فما الذي نستخلصه من هذا الطرح لمسألة العزلة ؟ نستخلص انها وهم سائد، وحجة جاهزة لتبرير القصور أو التقصير (المتعدّد الاسباب) ولا يعني هذا إصدار صكّ التبرئة الأبدية للطرف الآخر، فلا بد أن عليه واجبات كان ينبغي القيام بها، وسنرى ـ في علاقة الشابي بالمشرق تحديدا ـ أن الطرف الآخر هو الذي قام بما يجب عليه القيام به، فأبو شادي هو الذي كتب إلى الشابي، وقدّره، وأكبره، وأنزله منزلته اللائقة على صفحات أبولو، واستكتبه مقدمّة أحد دواوينه . وقد نجد برهانا إضافيا فيما نرى أنه لا يحتاج إلى برهان، ففي صميم فترتنا هذه لا تزال تهمة الاستعلاء والعزلة مصلتة على عنق المشرق، يرددها اكثر من مفكر وأديب من أصحاب المكانة والدراية، فهذا محمد مزالي يكتب عن «ظاهرة العزلة الفكرية بين المشرق والمغرب» فيرى الواقع ويقرره، لكنه يخطيء الاستنتاج، إذ يقول : «ولاحظنا أكثر من مرة أن هذه العزلة الفكرية والأدبية من جانب واحد في غالب الاحيان، إذ رجال الثقافة في تونس خاصة، وفي بلدان المغرب العربي الكبير عامة، وخلافا لموقف زملائهم بالمشرق، متفتحون –ماضيا وحاضرا– على المشرق العربي، متطلعون إلى ما يؤلفه وينشره علماؤه وأدباؤه، متتبعون بكل شوق ولهفة لنشاط حركته الثقافية، بل إنهم زاهدون أحيانا في انتاج ذويهم، لا يكترثون به، ولا يمدون أبصارهم إليه، الاّ إذا شهد له شاهد من الشرق، كما حدث بالنسبة لأبي القاسم الشابي عندما نشرت مجلة «أبولو» نماذج من شعره من نحو اربعين سنة»[13] ونحن نرى أن الثقافة بين الحضارات تخضع في حركتها لقانون تلاقي المدنيتيَن[14]، وفي داخل إطار الأمة الواحدة يحكمها قانون «الأواني المستطرقة»، وهذا يحدث ليس بين الدول وحسب، وإنما بين أقاليم الدولة ايضا . «ومثال» الشابي بصفة خاصة يدل على عكس ما أريد به، فكما عرفنا، وسنعرف، كان التواصل نتيجة فعل «مشرقي»، وكان هذا الشاعر قد بلغ درجة من التجويد الفني أحلّته مكانا بارزا في جماعة ابولو، ولم يقصد من الترحيب بشعره ان يكون تونسيا على صفحات مجلة مصرية» (!!) وإنما كان واحدا في مجموع متجانس يهدف إلى غاية واحدة، وهنا تظهر أهمية أن نتفحص اتجاهات ومستويات الأداء الفني في الشعر

التونسي لنحدد لماذا كان الشابي مثلا فريدا في مرحلته ؟ وهل كان هو وحده الذي يملك صدرا سليما وعاطفة مستقرة تجاه المشرق، في حين كان غيره مشتت العاطفة مبلبل المشاعر، فعطل موهبته، وعكر قنوات الاتصال، ولم يبلغ ما يتمنى هنا او هناك ؟ .

ونعود إلى مثل محمد مزالي الذي يعاود طرح موضوع العزلة فيكتب تحت عنوان: «وظلم ذوي القربة» يصب غضبه على الجغرافيا والتاريخ والحاضر والمستقبل، فيأخذ على الإصطخرى أنه يعتبر المغرب العربي «كمّ الثوب» وهو بمثابة «ذيل الطائر» في نظر ابن الفقيه، «بينما يقول ابن حوقل والمقدسي والمسعودي عن مصر إنها أحد جناحي العالم، وعن القاهرة انها قبة الاسلام»[15] اما هذه العبارة الاخيرة فقد قرأتها بقلم العلامة التونسي العظيم ابن خلدون الذي عاش في مصر ربع قرن من عمره المثمر[16].

ان الانطلاقة الثقافية إلى آفاق تتجاوز حدود الاقليم، ويتحول بها «الوطن» من «مستهلك ثقافي»، أو مستقبل، إلى «منتج»، ومؤثر، تعني - مع الأصالة والتميز الذي يرتكز على الوعي بالشخصية المحلية وعمق التعبير عما هو انساني منغرس في الضمير العام - ان يملك هذا الأقليم الوعي بذاته، وبدوره التاريخي الذي تميز به عبر العصور، ودل على وجوده، وأن يملك «اللغة» القادرة على إبلاغ رسالته إلى سائر بقاع الثقافة القومية . ان البشير بن سلامة الذي اشرف على «ملتقى الأدب التونسي» يعلل عزلة هذا الأدب من داخله أصلا، كما اشارت بحوث المشاركين في الملتقى ومداخلاتهم «إذ هي لاحظت ان الادب التونسي لا يقوم بدوره الوظيفي في المجتمع ولعله لأن الاديب التونسي لا يحتل المنزلة اللّائقة التي تنبغي له، سواء بسبب الظروف الحافة الطاغية عليه، أو بتقصيره في مجابهة أوضاع تتقلب وتتغير حسب معطيات لم يقدر على التحكم بها او الكشف عنها .

ولعل السبب الرئيسي - كما لاحظت اللائحة - هو : عدم تجسيم الاختيار اللغوي، وبلورة الاتجاه الثقافي القومي في مجال الإدارة والتعليم والحياة اليومية، وهو الذي عرقل الأدب التونسي عن الانتشار، والأدباء التونسيين عن القيام بدورهم الطبيعي ولا ننسى ما لوسائل النشر والتوزيع من مسؤولية في كل هذا[17]» .

إن «لغة» التعبير لفتت اهتمام المفكرين والباحثين في تونس - خاصة - وهذه دراسة مستفيضة لمحمود الذوادي، بعنوان : «مشكلة تأصيل الثقافة والحضارة التونسية»[18]

يشكو سيطرة التقليد، والتذبذب في التربية القومية، ثم يتوقف عند الجانب اللغوي، فيلاحظ اولا وجود فارق واضح بين مثقفي المشرق العربي، ومثقفي المغرب العربي، فالفريق الأول «لهم سهولة في التعبير بالعربية الفصحى أو الدارجة» أما الفريق الآخر «فنادرا ان تجد بينهم من لا يخلط كلامه الدارج والفصيح بنصيب لا يستهان به من الكلمات والعبارات الفرنسية» ثم يضيف ملاحظة مهمة تضعنا في صميم تجربة الشابي وكيف ملك مفاتيح التجاوز : «ولكني لاحظت شخصيا أن ابناء المغرب العربي الذين لهم زاد من العربية الفصحى وعناصر الحضارة العربية الإسلامية لا يجدون صعوبات في التفاهم مع الشرقيين سواء بالدارجة أو العربية الفصحى» . إن «توصيات» ملتقى الادب التونسي عن تقصير الأديب عن القيام بدوره في المجتمع (بصرف النظر عن الأسباب) وعدم حسم قضية الاختيار اللغوي، قد برئ منهما ابو القاسم الشابي، كما برئ من اضطراب العاطفة تجاه المشرق، ومن ثم تحققت لأدبه كل مهيئات التواصل والانتشار .

لا بد ان نشير في ختام هذه الفقرة ان الوضع الآن مختلف، لأسباب موضوعية أصلا، في مقدمتها معارض الكتب ووسائل التوصيل الحديثة، ومن قبلها أن المغرب العربي فيه الآن من المبدعين والدارسين والباحثين والنقاد من يملكون مستوى الريادة، ويستحقون أن نسعى إلى نتاجهم الثقافي أينما كان .

2- ثوابت التاثير

إن الحكم على شيء فرع عن تصوّره، وما لم نملك الرؤية الواضحة المحددةلأمر أو لشيء، فإن تعاملنا معه، وتأثرنا - إيجابا أو سلبا - به، يظل يخضع لعنصر المصادفة ولتفاعلات الفهم الخاص، وفي كل الأحوال يبقى هذا التأثر محكوما بالفكرة الناقصة، في سياق طرح مسألة «العزلة» تلمسنا مكمن القوة في شخص الشابي، وفكره، وفنه الشعري . لم تحبطه مشاعر محرفة عن العزلة او التبعية[19] كما كانت تطلعات فكره وأحلام شعره مع ثورة التغيير في اتجاه الحرية والكرامة الإنسانية، وكانت ثقافته العربية الاسلامية تمثل القاعدة اللغوية والانتمائية التي ثبتت قدماه عليها، وفتحت أبواب القلوب امام الطرقات الاولى لقصائده . وإذا كانت مدرسة الديوان (شكري والعقاد والمازني) وبعض الأعضاء

الذين اعتمدت عليهم جماعة أبولو فيما بعد، إذا كانت جهودهم الفنية قد سبقت ظهور شاعرية الشابي، فليس معنى هذا أن الشابي اخذ يعزف على أوتارهم ليجد لنفسه مكانا بينهم، وسنرى ـ فيما يأتي – انه لم يكن «صورة» أو صدى لأحد منهم، وسنعرف انه تميّز بمنحاه الخاص حتى حين يعدُّ في زمرتهم، وهنا نقرر ان ثورته «الرومانسية» كانت دوافعها في تكوينه الثقافي المبكر في بيئته الاسرية، ثم في نفسيته وظروف حياته، وفي الطور الاجتماعي الذي كانت تجتازه تونس . ليس مصادفة ان الشيخ محمد بن بلقاسم الشابي ـ والد الشاعر ـ كان من متخرجي الازهر، وأنه أقام في مصر سبع سنين ـ اوائل هذا القرن العشرين[20] ـ مما يعني ان هذا الوالد عاصر ثورة الامام محمد عبده (توفى عام1905) على المناهج الأزهرية التقليدية . وربما عاد بفكرةٍ عن الحياة الثقافية في مصر هي التي وجهت مشاعر ولده نحو المشرق . مع هذا كان الشابي ابن بيئته الخاصة، ومجتمعه التونسي قبل أي شيء آخر، ودليل هذا انه لم يكن صوتا منفردا بين مثقفي زمانه، وإن يكن اشدهم معاناة لحساسية نفسه وظروفه الخاصة، يشاركه تمرده الروحي وتطلعه إلى التجديد : الطاهر الحداد، ومصطفى خريف، ومحمد الحليوى . ويشير ابو زيان السعدي إلى ملابسات نشأة التيار الرومانسي في الشعر التونسي . إذ يذكر أنه نجمت بتونس أحداث جسام أدت إلى خطوات تجديدية قيمة، ويضع الشابي والحليوى في مقدمة الذين غيروا صورة الشعر وجوهره ايضا في تونس، ويضيف إليهما منور صمادح الذي بدأ بتقليد الشابي، ولا يخدعنا أن الباحث يشير إلى بعض أحداث جرت بعد رحيل الشابي، مثل: فشل الحركة النقابية الاولى، والمحاكمات الشهيرة، بما في ذلك حوادث 9 أفريل الرهيبة، ثم مقدم الحرب الكونية الثانية[21]، فالشابي قد رحل مبكرا، في مقتبل عمره وكان يحتسب شابا، بل في ريعان الشباب، لو أن عمره امتد ليعاصر تلك الاحداث . والخلاصة ان تونس لم تكن في طورها الاجتماعي المعاصر لحقبة الشابي حالة منفردة، وكذلك لم يكن الشابي بين شعراء مرحلته، وأن هذا كان من العوامل الإيجابية التي ساعدت على التأثر به في بلاد المشرق العربي .

ثم نرصد العوامل المعاكسة للتأثّر، تلك التي ادت إلى تأخره أو تشتته، أو غموضه، فنكاد نحصرها في تأخر نشر ديوانه، وآثاره الفكرية بعامة، فضلا عن التعريف به ذاتا، وتجربة، وفنا . هذا ابو القاسم محمد كرو، الذي وقف جهده العلمي على خدمة آثار الشابي والتعريف به. يقول عن الديوان:

«كان الشابي قد اختار لديوانه عنوان «أغاني الحياة» واعتزم طبعه في مصر باشراف وتقديم صديقه الدكتور احمد زكي ابو شادي[22]، ولكن الموت عاجله قبيل تحقيق أمنيته بساعات معدودات، فقد قيل إن الشاعر كان ينوي إرسال مخطوطة الديوان بالبريد إلى صديقه ابو شادي صبيحة اليوم الذي توفى في سحره، ومنذ مات الشابي عام1934 والقرّاء عامة، والأدباء بوجه خاص يترقبون صدور الديوان بفارغ صبر، ولكن لم يتح له ان يظهر إلا في عام 1955، اي بعد إحدى وعشرين سنة !!، وعندما ظهر الديوان لاحظ اصدقاء الشابي والمتفرغون لبحث ادبه وحياته انه جاء خاليا من جميع الميزات الضرورية لطبع أي ديوان، فضلا عن ميزات اخرى كانت موجودة في مخطوطة الديوان، فاستبعدت لأسباب ما تزال مجهولة . ولعل أهم ما افتقد من الديوان المطبوع : هو تاريخ القصائد، ذلك أن تاكيدات متعددة جاءت من عدة اشخاص ثقاة تفيد بأن كل قصيدة في مخطوطة الديوان كانت مرقمة بتاريخ هجري يشمل السنةوالشهر واليوم»[23]

ان الاقتباس السابق يحدد امرين في غاية من الاهمية : ان ديوان الشابي لم ينشر الابعد رحيله باكثر من عشرين عاما، رغم أنه كان جاهزا تماما للنشر يوم رحيل صاحبه، وانه لم ينشر كاملا وانما استبعدت منه قصائد لأسباب يصفها ابو القاسم كرو بأنها ما تزال مجهولة، ولا نحسبها كذلك، وإن تكن مجهولة لديه حين كتب هذا الكلام عام (1961) فما نظنها تبقى مجهولة إلى اليوم، ولا بد من الربط بين الأمرين فنعرف ان هذه القصائد التي استبعدت هي ذاتها السبب في تأخير النشر أكثر من عشرين عاما، وهذا أمر له أشباه ونظائر في البيئات المحافظة المغلقة، حيث تضيق اسرة الشاعر بجرأته وتمرده، او بنزواته وتجريحه، او بصراحته ومباشرة إشاراته، او بمعارضته لأهل السلطان ومن يملكون القدرة على إلحاق الاذى، أو بكل ذلك بالطبع في بعض الحالات، فتفرح او تكاد بأن الموت أسكت هذ الصوت الذي جعلهم يتجرعون القلق ولايقدرون على إسكاته[24]. ويكتمل معنى الإهمال والرغبة الدفينة في التجهيل حين نرى وصف «أبو القاسم كرو» لنسخة الديوان المنشورة، فهي مشوهة، كثيرة الأخطاء بدرجة مفسدة لفهم المقصود أحياناً[25]، وقد يدخل في مؤشرات هذه الرغبة الدفينة في التجاهل والصمت أننا نجد شقيق الشاعر يكتب ترجمة مختصرة عن حياته، بعد عشرين عاماً من رحيله، فلا نجد فيها لوعة الشقيق، ولا وعي الباحث، ولا تفطن الدارس لما يحتاجه القارئ من الموضوع[26].

وإذاً، فقد ظلت المعرفة الشاملة بالشابي شاعراً معلقة في حالة من الانتظار حتى عام 1955 حيث ظهرت نسخة الديوان الناقصة، المشوهة، كما يصفها أبو القاسم كرو، مما يعني أن تأثير الشاعر ظل منقوصاً أو محرفاً طوال ربع قرن، ليظل منقوصاً محرفاً بعد ذلك بصدور الديوان المنقوص. وإذ حق لنا أن نعتبر النسخة التي أشرف عز الدين اسماعيل على تقديمها، ودراستها شاملة لأكثر ما أبدع الشابي (وليس كل ما أبدع)[27]. فإن هذا يؤدي إلى أن اكتمال صورة الشاعر حديثة جداً، وربما لم تختمر بعد، لتظهر آثارها بطريقة إيجابية، واضحة، يمكن للبحث العلمي أن يطمئن إليها.

إن هذا يؤدي إلى نتيجة محققة، هي أن صورة أبو القاسم الشابي (الشعرية) ظلت طوال ربع قرن تقريباً تستمد من القليل الذي نشرته له مجلة (العالم العربي الأدبي) التونسية، ومجلة «أبولو» المصرية، ولا يحق لنا أن نعول على مجلة «العالم الأدبي» في أمر التعريف بالشابي وتقديمه للقارىء المشرقي، حتى وإن تكن هذه المجلة هي التي أبلغت صوت الشاعر إلى شعراء المشرق وأدبائه، فما نظن أنها عمرت طويلاً بعد الشابي نفسه مما يعني أن الأمر كله أصبح معلقاً بما نشرته مجلة «أبولو»، وقد نشرت للشابي – تحديداً – ثماني عشرة قصيدة، هي، بترتيب النشر:

صلوات في هيكل الحب – السعادة – الأشواق التائهة – الجنة الضائعة – أنا أبكيك للحب – الأبد الصغير – قلب الأم – في ظل وادي الموت – الصباح الجديد – الحاني السكرى – الناس – الرواية الغريبة – أيتها الحالمة بين العواصف – صوت من السماء – من أغاني الرعاة – إلى طغاة العالم – الإيمان بالحياة – نشيد الجبار[28].

وبصرف النظر عن أن تتابع نشر هذه القصائد لايتّسق وتعاقب تواريخ إبداعها كما هي مثبتة في نسخة الديوان التي نعتمد عليها، وقد يرجع الاختلاف إلى اعتبارات تتعلق بالنشر، «وتوضيب» المجلة، كما قد يرجع إلى أن الشاعر نفسه لم يكن يرسل قصائده تباعاً بتاريخ إبداعها، وإنما حسب رغبته الخاصة، أو رضاه عنها، وشعوره باكتمالها، فإننا نسجل الملاحظات الآتية:

1 – إن آخر قصيدة نشرتها أبولو، بالنسبة لتاريخ نظمها، وليس تاريخ نشرها هي قصيدة «إلى طغاة العالم» وتاريخ نظمها 8 أبريل 1934 مما يعني أنه ظل يبدع خمسة

أشهر أو نحوها دون أن يرسل إلى أبولوشيئاً، ربما بسبب تدهور حالته الصحية، فآخر قصيدة تحمل تاريخ إبداعها هي: «فلسفة الثعبان المقدس» وهو 20 أغسطس 1934 أي قبل رحيله بأقل من عشرين يوماً.

2 – إن هذه المجموعة من القصائد التي نشرت على صفحات «أبولو» على مدى عام ونصف العام تقريباً قادرة على أن تعطي صورة تقريبية عن فن الشاعر، قادرة على إثارة الإعجاب به، ولفت الأنظار إليه، وسنرى أن أهم القصائد التي أثرت في شعراء آخرين معاصرين له تنتمي إلى هذه المجموعة بالذات ولكن ليس باستطاعة أحد أن يزعم أن هذه المجموعة ذاتها تمنح قارئها صورة كاملة لفن هذا الشاعر!! لقد تضمنت أهم أغانيه حقاً، بصفة خاصة: صلوات في هيكل الحب – الجنة الضائعة – في ظل وادي الموت – الصباح الجديد – أيتها الحالمة بين العواصف – من أغاني الرعاة– إلى طغاة العالم – نشيد الجبار. غير أنه أضاف إليها في الأشهر الثلاثة الأخيرة من حياته ثلاث قصائد لها أهمية خاصة: ما يمكن أن نعتبره الزفرة الأخيرة في قصيدة: شكوى ضائعة (5 أغسطس 1934) وما نعتبره وصية الشابي في قصيدة: الدنيا الميتة (10 أغسطس 1934)، ومانراه قفزة في فن الصياغة الشعرية، والارتقاء عن أسلوب البوح والتعبير المباشر إلى ما يمكن اعتباره استخداماً للمعادل الموضوعي، في قصيدة: فلسفة الثعبان المقدس (20 أغسطس 1934) وهي آخر قصائد الشاعر!!

3 – إننا لا نهمل، ولا يحق لنا أن نهمل ماسبق إبداعه قبل التوجّه إلى أبولو، مما لم يأخذ القارئ المشرقي به علماً (قد يكون بعضه قد وصل إلى عدد من الشعراء منهم أبو شادي الذي بادر بالكتابة إلى الشاعر يطلب مساهمته الأدبية) أو إبداع الشاعر إبان التواصل مع المجلة، لكن ظروفه، أو ظروف المجلة، لم تسمح بالنشر، من مثل هذه القصائد:

مناجاة عصفور – إلى عازف أعمى – إلى الله – النبي المجهول – حديث المقبرة – الساحرة... وهي قصائد ليس من الممكن تجاوزها حين نرغب في استخلاص صورة حقيقية شاملة لفن هذا الشاعر.

ننتهي إلى ماسبق أن قررناه، من أن المعرفة بالشابي في المشرق ظلت محددة، ومحدودة، بهذه القصائد الثماني عشرة التي قدمتها أبولو إلى القارئ في هذه البقاع، وقد

نحسن الظن أن نقول إنه في أعقاب رحيل الشاعر كتبت مقالات رثاء - كما جرى العرف - وأن هذه المقالات تضمنت إشارات إلى قصائد أخرى، أو قصائد إضافية، لكن القدْر الموثّق الذي لايتعرض لاحتمالات اللبس هو هذه القصائد دون غيرها.

علينا أن نضع في اعتبارنا مدى انتشار مجلة أبولو إبان صدورها، وقد كان عظيماً، وبخاصة بعد أن أثارت حواراً حاداً مع مدرسة الديوان، وأذنت بمهاجمة العقاد، وتطلعت إلى «شكري» وأحيت من الاهتمام بخليل مطران مما لانجد ضرورة للاستطراد اليه. مع هذا، إذا كنا نرى أن الإعلام بفن الشابي وشاعريته، في الشرق، اعتماداً على مانشرت «أبولو» وحدها، كان ذائعاً، شائعاً، يأذن بالتأثر الواضح، وإذا كنا نرجّح أن مجلات أخرى قد جارت (أبولو) فأخذت تهتم بالشابي وقصائده، وإذا كان من حقنا أن نتصوّر أن هذا الاهتمام قد تصاعد عقب الرحيل غير المتوقع، الفاجع، للشاعر الشاب، فلابد أن نوافق على أن هذا الاهتمام «الصحفي» مالبث أن خبا، وتراجع، وانحصر في اختيارات محدودة ككتب المدارس، فاستمر الاحتفاظ بالاسم، والوعي بالمنزلة، ولكن، دون تأسيس لهذا الوعي على خبرة حقيقية بفن الشاعر، لقد كان لزاماً على هذا الوعي أن ينتظر صدور الديوان (الذي ظهر بعد طول ترقب ناقصاً مشوهاً) وصدور عدد من الدراسات التي تأخرت أيضاً حتى بعد أن صدر هذا الديوان المتأخر!!.

لانملك أن «نتطوّع» بإزجاء تهمة التقصير إلى شعراء المشرق وأدبائه في العناية بآثار الشابي والارتكاز على تجربته، وتنمية إبداعاته، فموطن الشاعر وأصدقاؤه أحق باللوم وتهمة التقصير. فهذا البشير بن سلامة يعترف بالتقصير في حق الرعاية لشعر الشابي، ويعتذر عن هذا بإهمال المشرفين على الثقافة بتونس لما يمثل وطنهم، وبالضغوط الاستعمارية، «لهذا، لم يكتب لأدب الشابي أن يعرف في تونس بصورة واضحة لا لبس فيها إلا بعد الاستقلال، سواء في المدارس أو في الحياة الثقافية»[29]، ويعترف أستاذ بكلية الآداب - التونسية - وعضو اتحاد الكتاب هو - جعفر ماجد - أنه حاول بناء هيكل (ماكيت) عن الأدب في الصحف التونسية، (ولما شرعت في الموضوع وجدت نفسي جاهلاً لا أعرف عن ذلك شيئاً، وكنت أتهيأ لتسجيل أطروحة عن الأدب الأندلسي، فلما تبيّن لي جهلي بالأدب التونسي تراجعت، وأحسست بنوع من الخجل، لأني لا أعرف على الأقل الأدب التونسي في حقبة تمتد خمسين سنة إلى الوراء[30]».

ومن الطريف حقا، الجدير بالذكر، أن هذا الباحث الجامعي، عام 1977 لا يزال يعوّل على اعادة تصوير مجلة «أبولو»: لتباع كما يباع الكتاب، ولتمكين الأدباء الشبان من الاطلاع على هذا الأدب[31]

إن محمد مزالي – رئيس اتحاد الكتاب التونسيين – الذي ندد بظلم ذوي القربى، يتساءل في افتتاح الملتقى: «هل إن مختلف الأجهزة الثقافية تخصص في برامجها للانتاج التونسي مايكفي وما يرضي[32]. والجواب بالسلب طبعاً !! لأن كثيراً من أدعياء العصرية يرون «أن رضا الغربيين عنا في نظر بعضهم أجدر بالسبق، وأولى بالثواب من رضا الوالدين[33]»!! فإذا قلّبناصفحات هذا العدد الخاص من مجلة الفكر ورصدنا نصيب «الأدب التونسي في البرامج والبحوث الجامعية»[34] وجدنا نصيب الشابي منه محدوداً، ولكنه – على مستوى الدراسات العليا – يبدو مناسباً، فهناك أربعة بحوث على مستوى الإجازة والتبريز، وقد نشر أحدها، أما على مستوى التعليم العام فنلاحظ مزاحمة تبعد الشابي عن مكانه اللائق، ففي مكتبات المدارس كتابان عن الخيال الشعري عند العرب، والشابي من خلال يومياته، أما النصوص المقررة على طلاب المدارس، فهي – في مستوى الصف السادس – وافية، حيث تشمل رسالتين، ومذكرتين، وثلاث عشرة قصيدة، أما في المستويات الأخرى فتجتمع القلة، أو الندرة، مع سوء الاختيار[35]

ما الذي ترتب على تأخير إبراز شعر الشابي في صورة موثقة، كاملة، عن موعده الصحيح أكثر من عشرين عاماً؟ هذا هو السؤال المهم الذي ينبغي أن نضعه أمامنا ونحن نبحث عن أثر الشابي في شعراء المشرق، وفي حركة الشعر العربي بوجه عام؟!.

إن عبارة «سقط سهواً» الشائعة في لغة الصحافة حين تريد أن تعتذر عن تقصير، تبدو دقيقة وقاسية، حين تطلق على ديوان (أبو القاسم الشابي)، لا يخفف من ألمها أنها تصدق على الرأي العام الثقافي، ولا تصل إلى خاصة الباحثين والمهتمين بالشعر. نستحضر صورة أواسط الخمسينيات وواقع الشعر فيها، وبعبارات قليلة وحاسمة، أصدرت نازك الملائكة ثلاثة دواوين: عاشقة الليل (1947)، شظايا ورماد (1949)، قرارة الموجة (1957) وكان السياب يجهد في مباراتها، فأصدر : أزهار وأساطير (1950)، ثم

توالت دواوينه[36]، كما صدر لصلاح عبد الصبور ديوانه الأول : الناس في بلادي (1957) وفي العام نفسه صدر لأدونيس: قصائد اولى. أما نزار قباني - وله اتجاهه الخاص - فكانت مجموعته الاولى : قالت لي السمراء قد صدرت (1944) واثارت ضجة لم تهدأ الا لتشتعل من جديد مع ديوانه الثاني : طفولة نهد (1948)، فما أتى منتصف الخمسينات حتى كانت قصائده «النسائية» و«السياسية» تقسم قراء الشعر إلى حزبين لا مصالحة بينهما !! لم تكن هذه مجرد دواوين تصدر ،وإنما كانت تحمل دعوات إلى التجديد وتهاجم أساليب وتجارب استنزف القول فيها ومضى زمانها، لهذا انتشرت كتابة «المقدمات» باقلام الشعراء انفسهم، كتبت نازك الملائكة مقدمة لديوانها الثاني تدعو فيها إلى الشعر الحر، وكتب نزار قباني مقدمة لديوانه الثاني كذلك يدعو إلى المدينة الشاعرة، بان يكون الشاعر لكل الناس، وبتحرير الرؤية الشعرية (الحدسية) حتى من الأخلاق،لأن الفن من حيث هو فن - كما يقول كروتشه - لا شأن له بالمنفعة .

في هذا المناخ العام المشبع بدواوين هي دعاوى وقضايا، المزدحم بالمجلات الادبية التي تلاحق قصائد هؤلاء الشعراء، وتزدحم صفحاتها بأحدث ما أبدعوا، صدر ديوان الشابي (الناقص - المشوه بالاخطاء) ليفتح، او يراد له ان يفتح «ملف» زمان انقضى، ويقدم إلى القارىء العام، والشاعر الناشىء شعرا، أصبح عند زعماء التجديد محسوبا على زمانه، اما اسلوبه، فانه وان لم يعتبر قديما، ولا مستهلكا، ليس على النهج الجديد، فاذا قيل انه «خطوة» اساسية نحو تحديث الشعر المعاصر فان هذا حق، أقَر به هؤلاء الشعراء انفسهم وينبغي ان تكون هذه «الخطوة» محورا مما تهتم به هذه الصفحات . فاذا اضفنا إلى تأخر صدور الديوان، ان آثار الشابي الاخرى قد تأخر اكثرها عشرين عامة «اضافية» بعد ديوانه رأينا ان تصور الشابي ظل منقوصا إلى فترة قريبة جدا، ولعله كذلك إلى اليوم .

3- اثر الشابي

إن مبحث التأثير والتأثر من أهم مباحث الأدب من حيث هو مؤشر يدّل على الاصالة ويفرق بين الموهبة المبتكرة، والموهبة المقلّدة، كما يكشف عن الطبائع الخاصة وكيف تتلاقى،

وكيف تتمايز، ويحدد مواطن الارتكاز والتموّج في مكوّنات الشعر . فإذا كان موضوعنا: «أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية، في المشرق» فإن مداخل الطرح المنهجي لهذا الموضوع تتعدد، وتتداخل : فأثر أي مشاعر هو ما أضافه إلى الشعر ولم يكن معروفا، او لم يكن سائدا قبله، في الجانبين : الموضوعي والجمالي (الشكلي) على السواء، وأثر الشاعر هو ما تأثر به الشعراء من بعده وأخذوه عنه وظهرت دلائله في اشعارهم (مما يدخل تحت مبحث «السرقات الشعرية» -كما اطلق عليه قدماؤنا، ويدخل في نطاق «تلاقي الآداب وتفاعلها» وهو من مباحث علم الأدب المقارن)، واثر الشاعر هو ما أحدث من تغيير في موقع الشاعر في المجتمع، ومن السلطة وما ترتب على هذا من خلق استجابة معيّنة لدى جمهور الشعر، ظهر أثرها في ثقافة الأمة، وفي الذوق العام أيضاً.

فأين يقع شعر الشابي، وشخصه أيضاً، بالنسبة لهذه المحاور الثلاثة؟

قبل أن نقدم ما انتهى إليه البحث في الموضوع نتوقف عند كتاب سبق إلى طرح القضية، وحدّد معالم الجواب، ألفه أبو القاسم محمد كرو (الذي عرفناه شديد الشغف بالشابي، والغيرة على آثاره ومكانته) عام 1961تحت عنوان: «آثار الشابي وصداه في الشرق».

ونلاحظ بداية أن هذا الكتاب المهم صدر بعد نشر ديوان الشابي بزمن ليس بالطويل (ست سنوات) ومن ثم لم تتح له مهلة حقيقية ليرصد صدى أشعار الشابي في الشرق، فهذا الإطار الموسّع «في الشرق» يعني رصد هذا الصدى، أو الأثر، في شعر الشعراء المشارقة أولا، ثم في تقييم الدارسين والنقاد لهذا الشعر وصاحبه، ومكانته في خريطة الشعر العربي الحديث، وموقعه من حركات التجديد. ونلاحظ ثانياً أن رصد الآثار والأصداء عملية متجددة، متحوّرة، تحتاج إلى نوع من استمرار التعقب، والتفطّن لقدرات التأويل، وخصوصية التأثير. ولسنا ندري هل صدرت لهذا الكتاب طبعات أخرى لاحقة، وهل اضيف إلى هذه الطبعة الأولى ما اكتشف -على ضوء البحوث الأكاديمية وغيرها -من آثار وأصداء، أو أنها اعتبرت «وثيقة» حملت رأي صاحبها في موضوع محدد، بفترة زمنية، توقف البحث عندها.

إن المنهاج الذي آثره أبو القاسم كرو يناسبه هو شخصياً، ويتفق والمرحلة التي صدر فيها الكتاب، ويمكن وصف الكتاب بأنه «توثيقي» أولا وأخيراً، وهذه مهمة صعبة بقدر ماهي ضرورية، إذ قدّم المؤلف «ببليوجرافيا» شاملة لكل ما نشر عن الشابي في الشرق، واعتبر هذا المكتوب المعلن هو الأثر والصدى، ثم قام بتصويب بعض ما رأى من خطأ أو تحريف أو حيف، في هذه الكتابات. بسط الباحث مادة بحثه في الأثر والصدى على مساحة ثلاثة أقسام: صدى الشابي في الشرق ص(31-58) – نماذج مختارة مما كتب عن الشابي (ص165-226) – مصادر الشابي أو دليل الباحثين (230-280) وقد أراد لبحثه أن يكون شاملاً – في إطار المخطط الذي ارتضاه – فأشار إلى كل «كلمة» كتبت عن الشابي مهما كانت درجة أهميتها أو جدواها، كما سجّل «خطبا» مما يلقى في المحافل لا تنطوي على فكر ولا تقدم رؤية، ولا تضيف معرفة بالشاعر أو الشعر[37].

لقد عرّفنا أبو القاسم كرو بأهم من كتب عن الشابي في الشرق، مرتبين زمنياً، في مقدمتهم: احمد زكي أبو شادي، والعوضي الوكيل، ومحمد فهمي، وصالح جودت، وبديع حقي، وسعاد أبو شقرا، وعبد القادر القط، ومحمد مندور، وشوقي ضيف... وغيرهم. كما عرّفنا بأهم معاصريه من الشعراء (المشارقة) الذين تبادل معهم الرسائل الشخصية: إبراهيم ناجي، وعبد العزيز عتيق، وعلي الناصر (من حلب) ومصطفى السحرتي. غير أنه يقتحم مجال الرأي حين يفرق بين الذين كتبوا عن الشابي بإحساس راضٍ وتقدير لفنه، وهؤلاء يضعهم تحت عنوان: «آراء عادلة»[38]، أما الذين وقعوا في خطأ المعلومات، أو حاولوا التهوين من قيمة الشابّي فقد تصدّى لهم بتصويب الخطأ، وتصحيح الحكم، وتعقبهم أينما وقعت كتاباتهم في سياق القسمين الأولين[39]. غير أنه يتسامح عادة مع الأخطاء الصغيرة، المحتملة، المترتبة على نقص المعلومات، وإن أصر على تصويبها مهما تكررت، أو كانت لاتتصل بجوهر الشخص (الشاعر) أو الفن (الشعر) إلاّ في محاولتين تصدّى لهما بحزم، وناقشهما بصبر وإمعان:

أ: كتاب عمر فروخ بعنوان: «شاعران معاصران: طوقان والشابي» وقد صدر عام1954.

– وكان قد مضى على ظهور كتاب كرو: الشابي حياته وشعره، ثلاثة أعوام، وربما كانت الطبعة الثانية قد ظهرت أو أوشكت حين ألف فروخ كتابه عن الشاعرين، وفي العام

نفسه ظهر الكتاب الثاني لـ (أبو القاسم كرو) عن الشابي بعنوان: كفاح الشابي. نذكر هذا لنقدم أكثر من باعث للغضب في نفس كرو، الذي يعتبر كتاب فروخ سبباً مباشراً في تفاقم الأخطاء حول الشابي منذ صدوره، «أخطاء في المعلومات والأحكام تلفت النظر وتثير الاستغراب»[40] وإذ يحمّله تبعة الأخطاء التي شاعت عنه واعتمدت عليه دون تمحيص، فإنه يحمله ماهو أكثر من هذا «ظاهرة التحامل الشديد على حياة الشابي وأدبه، ومحاولة التصغير من شأنه، واعتباره شاعراً عادياً تفوّق فقط في بعض قصائده القليلة التي تقوم عليها وحدها شهرته الواسعة ومكانته الأدبية»[41] ويترك أبو القاسم كرو لغيره أن يرد دعوى الاستهانة وتصحيح الأخطاء، إلى آخرين تصدوا لنقد كتاب فروخ (خمسة كتّاب) مثل محمد الحليوي الذي كتب مقالتين بعنوان: صورة غريبة للشابي – ونعمات فؤاد، في كتابها: شعب وشاعر، إذ «ناقشت في مواضع كثيرة منه آراء فروخ الغريبة والهادمة لأدب الشابي ومكانته».

ب: أما هذه الاستهانة بالشابي التي تألم لها أبو القاسم كرو فقد تجسدت في فقرة من كتاب إبراهيم العريض: «الشعر وقضيته» إذ لم يضع الشابي بين «قمم» الشعر العربي الحديث، وإن احتاط لنفسه بقوله إن الموت المبكر جنى عليه، ولو بقي حياً لسامق تلك القمم التي يرفع درجتها. وهنا يغضب كرو لشاعره الأثير، وكرامته الفنية المهدرة، فيكشف عما في أحكام العريض من تناقض وتحامل في إقرار مبدأ التفوق والحكم به على شعر الشاعر، ثم التخلي عن هذا المبدأ حين رجع القول إلى الشابي، على أن الشعراء القمم الذين يعتز بهم العريض، ويسجّل أسماءهم، لا يرتفع أكثرهم إلى قامة الشابي، ولا يتطلّعون إلى تأثيره في مسيرة الشعر العربي وتجديده، وبخاصة إذا أخذنا عامل الزمن، والذوق السائد في الاعتبار[42].

مع هذا، وإنصافاً للشاعر العريض الذي نجد صعوبة في تقبّل أحكامه وتعليلاته، فإنه عاد إلى الشابي في مواضع من مؤلفاته وكأنما يبرهن على صدق عبارته التي قالها عرضاً في «الشعر وقضيته» عن الشابي: «الذي جدّد الشعر في المغرب بأحلام الشباب»[43]، فحين عرض لموسيقى الشعر حين تتجاوز حروف الألفاظ نفسها إلى الانسجام الذي نلمس أثره في انتقاء الكلمة، توقف عند قول الشابي عن محبوبته:

كل شيء مـــوقّع فـــيك حـــتى

لفـــتة الجـيـد، واهتـــزاز النـهـــود

فكلمة «اهتزاز» هنا غاية في الحسن، لأنها تتجاوز مع مدلول كلمة «موقّع» في صدر البيت – من ناحية الموسيقى – على تشخيص هذا الانسجام للعيان[44]. على أننا نضيف إلى هذا المثل النادر الذي توقف عنده العريض، أو استوقفه، الإشاره إلى قصيدتين، في كتابين من كتبه، نالتا إعجابه، وتوفر على تحليلهما، وهما تستدعيان قصيدتين من قصائد الشابي. الأولى للشاعر العراقي عبد الحميد السماوي، يعنوان: «يا ابن الأراكه» ويعني البلبل[45]، والأخـرى لشـاعـر عـراقي أيضـاً هو إبراهيم الوائلي بعنوان: «مـواكب الصحراء»[46] وحين نقلب صفحات ديوان الشابي سنجد في «مناجاة عصفور» أصل القصيدة الأولى، أما الثانية فإن معانيها شائعة مؤصلة، بل متكررة في قصائد الشابي، بحيث لايصح إغفال هذا الأمر في روايتها أو نقدها، وهذه هي الأبيات:

كلمـــا قلت: ســـوف يطلع فـــجـــر!

تـخـــذ الليل قـــولتي ســـخـــريا

كلمـــا قلت: ســـوف ألمح نجـــمـــا!

قـــالت الســـحب: لن ترى ثم شـــيّـــا

نم على الشـــوك في القـــفـــار وحـــيـــدا

وتنسّم غـــبـــارها وتفـــيّـــا

واســـــمـع الـريـح إن أردت غـنـــاءً

وتجـــرّع مـــن الجـــلامـــيـــد ريّا

ليس في القـــفـــر غـــيـــر دنيـــا من التـيـ

ـه، يعـيش الطريد فـيـهـــا ويحـيـــا

أتظن الأشـــواك مـــثـــوى رفـــيـــقـــا؟

أم تـظن الريـاح لحـنـا رخـــيّـــا؟

أم تـخـــال الصـــخـــور تندى فـــتـــروي

ظمـــا أوتبلّ قلبـــا صـــديّا؟

عش كـــمـــا شـــاءت الحـــيـــاة غـــريبـاً

واتخـــذ وحـــشـــة الظلام نجـــيّـــا

إن هذه القطعة تتجاوز، أو يتجاوز فيها الشاعر، معجم الألفاظ والصور، التي اختصّ بها الشابي، إلى مقاربة روحه والإنباء عن ضميره وشعوره.

على أن أهم ما قدم أبو القاسم كرو في رصده لأثر الشابي وصداه في الشرق ذلك «الرسم البياني» الدقيق، المدعم بأسانيد الوثائق، عن تفاوت درجات الاهتمام بالشاعر وتعليل هذا التفاوت. في أعقاب رحيل الشابي انهمرت المقالات الآسية في سياقها قصائد للشاعر، ثم ران الصمت الكئيب، الذي استمر حتى نهاية الحرب الكونية الثانية. وحين انتعشت الحياة الاجتماعية في أعقاب الحرب، ونشط التعليم بعث الاهتمام بالشابي وشعره في مناهج المدارس. إن هذا قد يبدو غير كاف، ولكنه دفع إلى الحياة العامة بآلاف يحفظون شعر الشابي ويعجبون به، ويجدون من واقع حياتهم وأحداث أوطانهم المستجدة ما يحملهم على ترديده. غير أن الموقف تغير تماماً منذ عام 1952 – كما يقول كرو – إذ ظهر أول كتاب تونسي عن الشاعر، هو كتابه: «الشابي حياته، وشعره».

إننا نشارك الباحث مشاعره تجاه كتابه، وأهمية هذا الكتاب بالنسبة للتعريف بالشابي وفنه، ولكننا نتذكر معه أن كتاب فروخ الذي هاجمه وأدانه قد ظهر بعد هذا التاريخ بعامين، ولعله من الصعب أن نعتقد أن كتاباً واحداً يكفي لتصحيح رؤية، أو كشف قناع تجربة في حجم رؤية الشابي وتجربته، وليس من شك في أن تأخر نشر الديوان كان المؤثر السلبي في سيطرة القصور على أكثر ما كتب عن الشاعر.

هذه أهم الركائز التي اعتمدت عليها الدراسة عن أثر الشابي وصداه في الشرق، وكما نرى فإنها دراسة توثيقية، إذا تجاوزت هذا الطابع فلكي تتعقب الأخطاء، وتصوبها، وكما أشرنا فإن «التوثيق» بداية وأساس لا يمكن الاستغناء عنه، كما لايصح الاقتصار عليه. ولعل الباحث الفاضل أحسّ بالجانب الذي تفتقده دراسته، حين كتب: «وليس من شك عندي في أن معظم شعراء الشباب في العراق والشام، ومصر والسودان، متأثرون بشعر الشابي بصرف النظر عن مدى هذا التأثير ونتائجه. وليس من قصدي هنا أن أذكر الشواهد وأقدم البراهين، ولا أن أقوم بدراسات مقارنة في شعر هؤلاء لإظهار خطوط الشابي ونواحي التأثير فيهم، لهذا اكتفي بذكر عدد من الشعراء الذين لو يدرس شعرهم – من هذه الناحية – لتبيّن ما فيه من محاكاة أو استيعاب لشعر الشابي، أو تأثر بخصائصه الفنية، واتجاهاته المذهبية[47]». وهنا يشير إلى أسماء الشعراء: نازك الملائكة

وعبد الوهاب البياتي في شعرهما الأول المتمثّل في ديوان «عاشقة الليل» لنازك، و«ملائكة وشياطين» للبياتي. ثم يتوقف عن الاشارة إلى مطبوع محدد حين يُشير إلى : سليمان العيسى وشوقي البغدادي وفدوى طوقان، وكامل أمين وفوزي العنتيل وكمال نشأت، وفي السودان عبد المنعم السيد، واسماعيل حسن.

ونرى أن هذا الجانب الذي لم يقصد إليه الباحث لايقل أهمية عن التوثيق الببليوجرافي، وتصحيح مكان ميلاد الشاعر أو تاريخه أو نوع مرضه. ولكن، كيف السبيل إليه، وهو يحتاج إلى جهد يتجاوز قدرة الفرد في الزمن المحدود؟ مع هذا تبقى لنا وجهة نظر في طرح الموضوع.

الهـوامــش

(1) هذه شكوى قديمة لها أصداؤها وأسبابها منذ العصر الأندلسي، ولها ردود أفعالها كذلك، فحين ألف ابن عبد ربه موسوعته الفريدة «العقد» وجمع فيه مادة علمية مشرقية غالباً، قال بعض المشارقة: «هذه بضاعتنا ردت الينا»، فلما جاء ابن حزم بعد رحيل ابن عبد ربه بأكثر من نصف قرن (ولد ابن عبد ربه عام 246 هـ وتوفي عام329هـ – وولد ابن حزم عام 384 هـ وتوفي 456هـ) وصنع كتابه النادر «طوق الحمامة» رفض – في خطبة الافتتاح – أخبار الاعراب والمتقدمين، ولم يجد حرجا في القول بأن «سبيلهم غير سبيلنا». راجع: الحب في التراث العربي. ص131

(2) رسائل الشابي: الرسالة الثانية (بتاريخ 30 يوليو 1929) ص19

(3) السابق نفسه: الرسالة الثالثة والعشرون (بتاريخ 24 فبراير 1933) ص105 وقد صدر ديوان وحي الأربعين عام 1933.

(4) الحليوي يشيد بالعقاد كاتباً مفكرا، ولا يحمل له الدرجة نفسها من الحماسة شاعراً، يقول عن وحي الأربعين: «إنه يعجب الفكر ويدعو إلى التأمل، والتفكير، ولكنه لا يثير العاطفة أو يحرك الشعور، وقد ساءني حرص العقاد على نشر كل شعره حتى الضعيف منه وحتى البيتين والثلاثة.. والحق أن العقاد «أراد» أن يكون شاعراً فكانه «بالإرادة» لا بالاندفاع النفسي الذي لا يقهر إلى قول الشعر». السابق نفسه. ص110 – ورسالة الحليوى بتاريخ 12 إبريل 1933 – وهذا «تصور» مبكر جدًا لشاعرية العقاد، لم تناقضه أهم البحوث النقدية التي تعرضت لشاعرية العقاد. انظر مثلاً: محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) وشوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر.

(5) رسالة الحليوي إلى الشابي (بتاريخ: يناير1933) السابق ص94.

(6) مجلة أدبية فكرية سياسية، كان يرأس تحريرها الدكتور محمد حسين هيكل.

(7) رسائل الشابي: وتاريخ هذه الرسالة من الحليوي 19 فبراير 1933 – ص 97

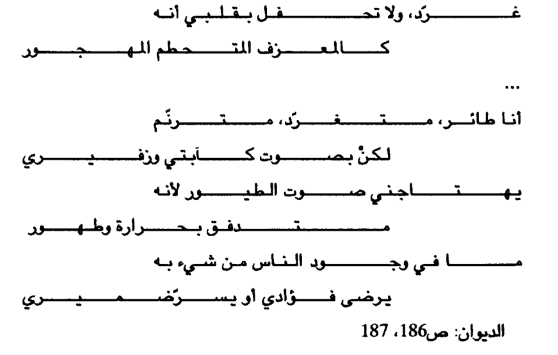
(8) السابق نفسه: ص113 وكانت مناسبة هذا أن الحليوي كتب مقالاً يدافع فيه عن العقاد، نشر في مصر، فهاجمه المعسكر الآخر (الرافعي وتلاميذه) ووصف الحليوي بأنه نكرة، وقد آله هذا وكتب إلى الشابي: «لم أعجب لقوله إني نكرة، فما أنا إلاّ كذلك في مصر الفرعونية، ولكنه هو الآخر نكرة في تونس المفتونة بكل كويتب في مصر، والتي لا يغيب عنها مافي مصر من نكرات وأنصاف نكرات»

(9) السابق نفسه: ص46

(10) السابق نفسه: ص47

(11) السابق نفسه: ص106

(12) أبوالقاسم الشابي: مذكرات. الاقتباس من ص33 - وانظر أيضاً الصفحات:23، 29، 64، 77 وهذه المذكرات تعود إلى عام 1930 (مابين الأربعاء 1 يناير 1930 والخميس 6 فبراير 1930، وقد كان شعور الاغتراب حادا في نفس الشابي، ولهذا تكررت في ديوانه صورة الطائر الغريب الذي لايجد من يفهم عنه، وكذلك تدل عناوين عدد من قصائده على عمق هذ ا الشعور في قلبه مثل: الكآبة المجهولة -الزنبقة الذاوية- -السآمة- الدموع -المساء الحزين- بقايا الخريف - أغاني التائه - إلى قلبي التائه - النبي المجهول - في ظل وادي الموت. وغيرها. في «مناجاة عصفور» يناجيه ويوصيه:



غرِّد، ولا تحفل بقلبي أنه
كالمعزف المتحطم المهجور

...

أنا طائر، متغرِّد، مترنِّم
لكنْ بصوت كآبتي وزفيري

يهتاجني صوت الطيور لأنه
متدفق بحرارة وطهور

ما في وجود الناس من شيء به
يرضى فؤادي أو يسرّ ضميري

الديوان: ص186، 187

(13) وجهات نظر: ص85 وفي المقالة هذه يستطرد بفكرته إلى أن الإعجاب بأوربا هو بعض أسباب عزوف المشارقة عن أدب وفكر المغاربة، بدليل -كما يرى- أن أعمالاً أدبية مغاربية مكتوبة بالفرنسية استطاعت أن تتجاوز الحصار عبر لغتها الفرنسية (!!) ص86، 87 ثم يرى في مقالة أخرى أن الأدب المغاربي - التونسي منه خاصة - مظلوم من أوربا أيضاً: ص92

(14) عن قانون تلاقي المدنيّتين، راجع كتاب الدكتور ابراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب: ص147-237

(15) في دروب الفكر: ص156 (الهامش) وقد اقتبس مزالي وأطال الاقتباس من كتاب هشام جعيط: «الشخصية العربية الإسلامية ومستقبلها» الذي بشره بأن المغرب العربي سيسبق المشرق لامحالة، لأن الفكر في المشرق لم يتلاقح مباشرة مع الثقافة الغربية، وفي المشرق فإن شدّة وطأة الحكم خنقت كل نظر حر، في حين أن التمزق المغاربي يتيح الفرصة لتأمل الذات وابتداع الفكر الجديد «المغرب سيسبق المشرق لا محالة في نوع التآليف وقيمتها، وهو الآن على وشك أن يصل إلى ذلك» ص157.

(16) قول عبارة ابن خلدون في صفة القاهرة حين رآها: «رأيت حاضرة الدنيا وبستان العالم، ومحشر الأمم، ومدرج الذرّ من البشر، وإيوان الإسلام وكرسي الملك». ويقول نقلاً عن أستاذه أبي عبد الله المقرى كبيرالعلماء بالمغرب حين سئل عن القاهرة: من لم يرها لم يعرف عزّ الإسلام!!- انظر: تاريخ ابن خلدون ج7 ص649.

(17) مجلة «الفكر» - التونسية - السنة22 العدد 9 - جوان1977

(18) مجلة «الفكر» - التونسية - السنة23 العدد7 - افريل1978

(19) وهذا غير أن تكون له مآخذ وأفكار ناقدة أو معاتبة تجاه المشرق أو بعض بلدانه، فالشابي في إحدى رسائله للحليوى ينقد محتوى مجلة أبولو - هذه رؤية نقدية - لا يمنعه هذا أن يثني على أخلاق «أبو شادي» لأنه الذي باداه بالكتابة إليه، بل يتوجه إلى الحليوي بسؤال له مغزاه: «مارأيك في أخلاق أدباء مصر وصحافييها الآن؟» ولا يمنعه هذا أن يحاول التأثير على الحليوى بتوجيهه إلى نشر مقالاته النقدية في أبولو، وليس في «السياسة الأسبوعية» لأنها فرعونية !! إن الانتقادا ت هنا خالية تماما من الإحساس بالمرارة والرغبة في الانتقاص. انظر «رسالة الشابي الثانية والعشرين» بتاريخ 22 فبراير1933 - ص98

(20) انظر ترجمة حياة الشاعر بقلم شقيقه محمد الأمين الشابي، وهي ملحقة بالديوان، ص549

(21) في الأدب التونسي المعاصر: ص23.22.21.

(22) تعلن هذا العزم الرسالة الثانية والثلاثون من رسائل الشابي، وهي بتاريخ يونيو 1934) ص152.

(23) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص18.

(24) يحضرني مثال الشاعر الكويتي فهد العسكر (توفي شابا عام 1951) ويقول صديقه وأول من كتب عنه عبد الله زكريا الأنصاري أن الشاعر كان قد انتخب بعض شعره لينشره أحد المعجبين به، وراعى العسكر بنفسه أن تكون هذه المجموعة المنتخبة من قصائد الغزل التي لاتمس أحداً، ولا تنتقد وضعاً، ولا تتعرض لمذهب (!) ومع هذا فقدت هذه المجموعة، كما ضاعت أكثر قصائد الشاعر، حتى زعم البعض أن أسرته أحرقتها عقب وفاته. انظر كتاب: فهد العسكر: حياته وشعره: ص24-25، وانظر ماكتب عن حرق شعره: ص81 وما بعدها.

(25) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص19.

(26) هذه الترجمة كتبهامحمد الأمين الشابي الذي شغل منصب وزير التربية القومية إثر استقلال تونس، وهي بتاريخ 12 إبريل 1954، ونشرها الدكتور عز الدين اسماعيل ملحقة بنسخة الديوان التي قام بدراستها وتقديمها عام 1972 وذكر عن الأمين الشابي أنه – في ذلك الوقت – رئيس اللجنة الثقافية القومية التونسية.

(27) ذلك لأن الدكتور عز الدين اسماعيل أشار وحدد تاريخ كل قصيدة، ومكان نشر ما أضافه إلى ماسبق نشره. في حين يذكر الأستاذ كرو أن بعضا من شعر الشابي نشر بعد موته، وهناك «مالم ينشر حتى الآن»!! وليس لدينا يقين بأنها نشرت بعد تاريخ كتاب الأستاذ كرو.

(28) مصدر هذه الإحصائية كتاب الدكتور عبد العزيز الدسوقي «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص369 – وقد صدر من هذه المجلة خمسة وعشرون عددا ما بين سبتمبر 1932 وديسمبر 1934 ولم يكن شيء من شعر الشابي قد نشر في الأعداد الخمسة الأولى للمجلة، كما أنها توقفت بعد وفاته بشهرين فقط.

(29) مجلة «الفكر» التونسية. السنة 22 العدد 9 – جوان 1977.

(30) السابق نفسه، وعبارة الكاتب ارتجال تعقيباً على أحد بحوث الملتقى الأدبي، وفي هذا الإطار نتقبل «مبالغته» – وهو الباحث الجامعي – في أنه لايعرف شيئاً عن أدب وطنه!!

(31) السابق نفسه: ص64

(32) السابق نفسه: ص9

(33) السابق نفسه: ص11

(34) السابق نفسه ص 25 وما بعدها

(35) السابق نفسه. أنظر ص41 حيث اختار مؤلفو كتاب المؤنس في النصوص الأدبية لتلاميذ السنة الثالثة قصيدة واحدة للشابي هي: «أبناء الشيطان» كما اختار مؤلفو كتاب النصوص المختارة للسنة الأولى من التعليم الثانوي قصيدتين (انظر ص46) وهما: الأبواب المقفلة، يا ابن أمي!!.

(36) راجع عن بدايات الشعر الحر: الفصل الثاني تحت عنوان: «دلالة البواكير الأولى» من كتاب الدكتور إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ص35 وما بعدها.

(37) مثل أكثر تلك الطائفة من الكلمات الحفلية التي ألقاها عدد من الشعراء والصحافيين في احتفال أقيم بنقابة الصحفيين بالقاهرة عام 1952، وما كتبه السوافيري والناعوري وعبد السميع المصري ومحمود العبطة..الخ. ومراجعة القسم البيليوجرافي (الصحفي) ستدل – من خلال مستوى الصحيفة ونوعها – على أن ماكتب بها لا يرقى إلى الدراسة أو البحث العلمي.

(38) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص54 ونشير إلى أن الفصل المشار إليه من كتاب الدكتور شوقي ضيف بعنوان: «الإحساس الحاد بالألم في شعر الشابي»: انظر ص141 من كتاب: دراسات في الشعر العربي المعاصر.

(39) من هذه الأخطاء تاريخ ميلاد الشاعر، ونوع مرضه، وأسباب المرض (أشار أحدهم إلى أن الشابي أنهكته حياة الخلاعة (!!). حين كان يدرس في الخارج) والدراسة التي تلقاها والوظيفة التي شغلها.

(40) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص51، وانظر ثبتاً بعناوين المقالات والكتب التي تصدّت لنقد كتاب فروخ وآرائه في الشابي خاصة: ص233، 234

(41) السابق نفسه: ص51

(42) القمم التي اعتبرها العريض وقصر إعجابه عليها حصراً، وليس تمثيلاً: إيليا أبوماضي، وعمر أبو ريشة، ومحمد مهدي الجواهري، ونزار قباني، وبشاره الخوري، وسعيد عقل، ومحمد علي الحوماني، والشاعر القروي، وفدوى طوقان، ونازك الملائكة، وأحمد الصافي، وشفيق المعلوف، والياس فرحات ص52، وكلهم من العراق وسورية ولبنان فقط، ولا يأسف الأستاذ كرو، فليس بينهم مصري أو سوداني أو يماني أو خليجي أيضاً !!.

(43) نظرات جديدة في الفن الشعري: ص483، 484

(44) السابق نفسه: ص16

(45) السابق نفسه: ص355 وكانت من بين مختارات في كتاب مستقل هو: جولة في الشعر العربي المعاصر.

(46) السابق نفسه: ص471

(47) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص43

لا يقـتصـر أثر الشـاعر على مـا أنجزت عـبقـريته من فـرائد الإبداع، التي تسـتـثـير بتميزها مواهب شعراء معاصرين له أو يجيئون فيما بعد، فيبدعون بوحي ودافع من هذه الفـرائد، (وهـذا مـا سنخـصص له الفـصـل التـالي) إنه يتـجـاوز هذا التـأثيـر المبـاشـر، الشـخصي -إن جاز التعبير- إلى تأثير عام يصنعه حين يأخذ مكانه بين جماعة شعرية تشاركه الاتجاه، من حيث يصبح قوة دعم واقناع وتوجيه. وليس من شك في أن جماعة أبولو صنعت حركة شعرية مميزة، وكانت إحدى دعائم تحديث الشعر العربي، وتوجيهه وجهة لا تقطع صلته بالتراث، لكنها تمكنه من الإفادة من إمكانات الشعر الغربي كافة، الذي أصبح – في تلك المرحلة – مثالاً يحتذى[1] ولا يعني هذا أن الشاعر – منضماً إلى جماعة أو مدرسة – يتطابق مع دعاواها جميعاً أو يفقد خصوصيته، بل إنه قد يكون فيما انفرد به من صفات، وما شذّ به عن إطار الجماعة – على افتراض أنه إطار محكم – أقوى تأثيراً في أنصار الجماعة المتطلعين إلى غاياتها، ومع هذا يبقى محسوباً عليها، معبراً عنها بشكل عام.

1 – الشابي وأبولّو

والشابي أحد أعضاء جماعة أبولو المتميزين، لا نجد دراسة تعنى بها إلاّ وقد أفردت للشـابي ونماذج شـعره مكاناً واضـحاً. ونترك لقلمه أن يوضح لنا كيفية ارتباطه بهذه الجماعة، ومدى توافقه مع أهدافها. جاءت أول إشارة إلى المجلة في حاشية رسالة (بتاريخ أول يناير 1933) كتبها الشابي وصديقه محمد البشروش إلى صديقهما محمد الحليوى، أما الحاشية المعنيّة فقد أضافها الشابي وحده لأنها تتعلق به. كتب: «ورد عليّ في بحر الأسبوع الماضي العدد الرابع من مجلة «أبولو» المصرية، وهي مجلة «لخدمة الشعر الحيّ» – كما يقول محررها... ثم ورد عليّ بعد ذلك بيوم من سكرتير الجمعية ورئيس تحرير المجلة الدكتور «أبي شادي» مكتوب قال فيه إنه وجّه لي العدد المذكور إلى «مطبعة العرب» لجهله بعنواني الخاص، وإنه يرغب مني إمداد المجلة بما يمكن من شعر ونثر. لست أدري هل وجه مثل هذا الكتاب لغيري من شعراء تونس وأدبائها، وإنني سأجيبه وأوجّه له اشتراكي وشيئاً من الشعر»[2] نعرف من هذه الأسطر أنه بعد اربعة اشهر من تكوين

جماعة ابولو وصدور أربعة اعداد من مجلتها، لم يكن الشابّي قد أخذ بها علما، وأن (ابو شادي) هو الذي طلب اسهامه، ونستنتج أن المحاضرة التي تحولت إلى كتاب بعنوان «الخيال الشعري عند العرب» هي التي حملت اسم الشابي إلى المشرق، ولفتت اليه الانظار، لأن (أبو شادي) لم يكن يعرف للشابي عنواناً، ولهذا وجه رسالته إلى مطبعة العرب، وهي المطبعة التي تولت طبع «الخيال الشعري»[3]، ولعل هذا الكتاب ترك انطباعاً بأن الشابي كاتب مقالة، او ناقد، وليس شاعراً وحسب، إذ نجد ابو شادي يطلب من شاعرنا امداد المجلة «بما يمكن من شعر ونثر»، فعلى افتراض ان مجلة «العالم الادبي» تمكنت من إيصال بعض شعر الشابي إلى بعض بلدان الشرق العربي، فإن هذا البعض لم يكن حتى أوائل عام 1933 – كافياً او قادراً على تقديم صورة ملائمة لشاعر شاب بدأ بداية فريدة، صادمة، متميزة!! أما الحليوي –في رده– فيقول: «سمعت عن مجلة «أبولو» ولم أرها، فهل هي راقية، وهل هي تنشر الشعر فحسب؟ لم أذهب هاته المدة للعاصمة لأعلم هل وجهت دعوة لبعض أدباء تونس، مثل الدعوة التي وجهت اليك. على كل حال لقد تفاءلت خيراً بالتماس تلك المجلة لشعرك، فلعل عبقريتك تظهر في مصر حين لقيت الغمط والنكران هنا»[4] إن هذه الأسطر تدل على مدى الاحباط لدى الشباب المثقف في تلك المرحلة، وهذا الحليوى يتساءل عن إمكان أن يكون له مكان على صفحات أبولو. بعد مدة يسيرة يصبح الشابي متحدثاً باسم المجلة، مفوضاً باستكتاب من يثق بهم، وقد فعل هذا مع صديقيه الحليوي والبشروش. وفي علاقة الشابي بالمجلة نذكر ثلاثة أمور:

1 – أن شهرة الشابي في الشرق، بل في تونس ذاتها إلى وقت قريب ارتبطت بما نشر من شعره وما كتب عنه في أبولو[5].

2 – أن الشابي لم يكن دائماً راضياً عن محتوى المجلة، كما لم يكن معجباً بشعر صاحبه[6]، وإن ظل يكبره، ويقدّر له أن مد اليه يده، وأخرجه من التيه الذي كانت تجتازه الثقافة في تونس إبان الربع الثاني من هذا القرن، وفتح أمامه نافذة تناسبه تماماً، يرسل عبرها نبضات قلبه وهتافات ضميره.

3– أن الشابي حين اتصلت حباله بجماعة أبولو ومجلتها كان قد استقر أسلوبه، واستحصدت شاعريته، وأبدع عدداً غير قليل من قصائده المعدودة. مما يعني أنه عضو

مؤسس، وليس من المتأثرين بشعاراتها، فالتقاؤه بها التقاء توافق، وليس التقاء الرافد بالمجرى أو المنبع.

سنهتم بهذا الأمر الأخير من زاوية اخرى (المشترك والخاص في علاقة الشاعر بالجماعة) لكننا هنا نوضح ظروف هذا التلاقي، وسياقه. فالرسالة التي حملت أول إشارة إلى أبولو تحمل تاريخ الأول من يناير 1933، وفي التاسع من هذا الشهر نفسه أبدع إحدى فرائده، قصيدة «الجنة الضائعة»[7]. وهنا لنا ملاحظتان:

أ: أن الشاعر كان يعاني فترة من الانقطاع، إذ إن التاريخ الذي تحمله القصيدة السابقة على «الجنة الضائعة» هو19 يوليو 1932 – (وهي قصيدة الساحرة) فهناك نحو ستة أشهر من الصمت، الذي توقّف، وانهمر مطر الشعر حين دعته أبولو!!.

ب: أن الشاعر لم يبادر بإرسال أحدث ما أبدع إلى أبولو، وإنما بدأ بإرسال بعض قصائد مما أنتج في العام السابق: صلوات في هيكل الحب (اكتوبر1931). السعادة (يناير 1933) الأشواق التائهة (ديسمبر 1930). لتكون «الجنة الضائعة» القصيدة الرابعة مما نشر له على صفحات أبولو. ونستخلص هنا أمرين أيضاً:

الأول: أن رسالة أبو شادي ودعوته عملت عملها في نفس الشاعر الشاب المحبط، فنشطت شاعريته، وتدفقت قصائده، فلا نقع على فجوة صمت تماثل تلك التي قطعتها الرسالة، حتى توقفت أبولو، ومن قبلها حياة الشابي.

الثاني: أن الشاعر لم يبادر بإرسال أحدث ماكتب، بل أرسل من قصائده (القديمة) مما يؤكد اطمئنانه إلى منهاجه واستقرار أسلوبه، وثقته بكل ما كتب قبل التواصل مع أبولو، وبالعودة إلى «القائمة» التي أمدنا بها عبد العزيز الدسوقي – وأشرنا إليها سابقاً – نجد الشاعر مستمراً في إعادة نشر قصائده السابقة، يضيف إليها بعض جديده.

ثم نتأمل فهرس ديوانه المرتب تاريخياً فنجد أنه أوائل عام 1933 كان قد أبدع عددا من أهم قصائده: الساحرة – في ظل وادي الموت – حديث المقبرة – صلوات في هيكل الحب – النبي المجهول – إلى الله... وغيرها، وكلها تدل على أنه فكرياً، وفنياً كان قد اكتملت أسس تكوينه، وتجاوز مرحلة التجريب، وصنع من روافده المتعددة عالمه الروحي والفني الخاص.

لكن: لماذا نحرص على بحث الأثر العام للشابي في إطار مقولات جماعة أبولو وإبداعها الشعري، ولا نتوقف عنده بذاته، كما يمكن أن نفعل لو أننا وضعنا أحمد شوقي - على سبيل المثال - مكان الشابي؟ لأن احمد شوقي كان قمة في اتجاهه، وكان فردا في مرحلته، ولم يكن «موجة» في سياق، ولم يكن احمد شوقي متأثراً بأحد ممن سبقه ذلك التأثر الذي يمكن أن يوصف شعره بأنه نسج على منواله أو استصفى من أفكاره أو حاكاه في أسلوبه. وهذا ما يصعب قوله بالنسبة إلى الشابي، وبخاصة أن منابع الشابي وأقوى المؤثرين فيه من شعراء زمانه معاصرون له، مشاركون، بل مؤسسون للطريقة ذاتها. فإذا نسبنا إلى الشابي «خاصة» من خواص بعينها نجدها عند من أخذ عنهم أو تأثر بهم، ونزعم لأنفسنا إن هذه «الخاصة» انتشرت في أشعار مابعد الشابي عن طريق الشابي نفسه، كيف يمكن أن نطمئن إلى مثل هذا الزعم، مع احتمال صدقه، ونحن على يقين من أن آخرين قد سبقوه إلى هذه «الخاصة» ذاتها، وأن الاحتمال الأقوى. أو الأرجح أن غير الشابي أخذها عن هؤلاء السابقين كما أخذ الشابي نفسه؟!.

يردد الشابي اسم العقاد، ويقرأ دواوينه، يشاركه الحليوى إعجابه، كما يردد اسم المازني، وطه حسين، والرافعي، ويتابع معاركهم النقدية. وتتردّد كذلك أسماء شعراء المهجر، فيقرأ الحليوى «الأجنحة المتكسرة» لجبران، «وغادة الكاميليا» لديماس، ويتأكد إعجابه بالرومانسية من خلال هذه العناية، وقد كانت علاقته بالشابي تتجاوز الصداقة إلى اتفاق المزاج النفسي والاتجاه الفني (وإن يكن الشابي أقل اندفاعاً في أحكامه) فحين نقد مختار الوكيل كتاب «الخيال الشعري عند العرب» لم يحتمل الحليوي نقد ماكتب صديقه، ووصف الشابي بأنه لامرتين الأدب العربي[8] ووصف كتاب «الخيال» بأنه يفوق أدب (أبو شادي) كله!! ولم يكن قرأ منه شيئا يذكر. ومهما يكن من أمر فإن أسماء الدواوين والدراسات التي جاء ذكرها في رسائل الحليوى أضعاف تلك التي أشارت إليها رسائل الشابي، وهذا ما يتفق واتجاه كل منهما، لكن يرجح أن قراءاتهما كانت مشتركة، وأن الاهتمام بالمهجر كان النغمة السائدة، يقول للشابي - في رسالته السابقة: «قلت لك سالفاً إنى ذهبت إلى العاصمة ولم اشتر هذه المرة من الكتب الأ كتاب «نسمات وزوابع» لنقولا يوسف، وهو الذي كتب مرات عديده في السياسة الأسبوعية، ولا أدري هل سبق لك أن قرأت له شيئا، إنه كاتب جميل الأسلوب، مهجري النزعة والموضوعات». وهناك فقرة مهمة،

بقلم الحيلوى أيضاً، تضمنتها رسالة سابقة، إلى الشابي، تقول: «أما رأيي في شعر العقاد فما كنت معجباً به على الإطلاق، ولا زال اعجابي بالعقاد الكاتب غير إعجابي بالعقاد الشاعر، وليس هذا الرأي جديداً، فأنا كنت اعتقد ان المازني أشعر من العقاد، وأذكر أننا تحدثنا يوماً عن الشعراء المعاصرين وبأيهم نعجب دون احتراز، واستعرضنا معظمهم فلم نتفق الاّ على أبي ماضي، ولهذا معناه...»[9] وبصرف النظر عن إعجاب الحليوى أو عدم إعجابه بشعر العقاد، فإن دليل الخُلف يرجح أن الشابي كان معجباً بهذا الشعر، ويدل الاقتباس السابق على شمول قراءة الشابي لشعراء زمانه، وأن أحد شعراء المهجر «أبو ماضي» كان موضع الاتفاق «الوحيد» بين الصديقين. مع هذا نجد الحاحاً على تأثر الشابي بجبران، يقول أبو القاسم كرو إنه «جذبته بشدة كتب جبران وأدباء المهجر، ومؤلفات العقاد وطه حسين والزيات، وكل ما أنتجته أقلام النهضة العربية في الشرق»[10] وكذلك الف خليفة محمد التليسي كتاباً بعنوان «الشابي وجبران»[11] مع هذا نرجح أن الإعجاب كان يرتكز على تشابه النزعات، وليس الاقتداء، فقد كانت للشابي تحفظات على حركة التجديد في المهجر، فإذا أشار أبو القاسم كرو إلى روح الشابي الوطنية، ونزعته الانسانية، وتصوفه الشعري الخلاب، فقد أجمل أهم عناصر القوة في شاعرية الشابي، غير أن هذا يصدم قوله عقب هذا: «فهو من هذه الناحية يشبه جبران خليل جبران شبهاً عجيباً»[12] فالنزعة الوطنية في الشعر المهجري مدغمة في عشق الطبيعة، ولا يمكن أن تقاس لدى جبران أو غيره بقصائد الشابي الصريحة الواعية في هذا الاتجاه الوطني بالذات. ثم نعود إلى الشابي ورأيه في التجديد المهجري، فنجده يقول – في تقدمته لديوان «الينبوع» – عن المدرسة الجديدة في الشعر العربي الحديث إنها – إجمالاً – «تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة الاّ في احترام قواعد اللغة وأصولها. بل إن فريقاً من متطرفي المدرسة الحديثة لا يعدل بحرية الفن شيئاً، ولا يحفل في سبيل ذلك حتى بقواعد اللغة وأصولها، غير أن صدى هاته الطائفة قد أخذ يخفت ويضمحلّ، ولاشك أنه سيفنى مع الزمان، فهو ليس الاّ طفرة جامحة، ككل الطفرات التي تصحب كل انقلاب في حماسة الدعاية الأولى»[13] وليس يضير الشابي ولا ينتقص استقلال رؤيته أن نشير إلى أن هذا المأخذ اللغوي – بصفة خاصة – هو ما اختلف فيه العقاد مع ميخائيل نعيمة، مؤلف

«الغربال»[14] وتكاد كلمة الشابي تكون صدى لرأي العقاد، وإن يكن وصف المسلك اللغوي المهجري بالتطرف من ابتداع الشابي. على أن الشابي يدرك بوعي طبيعة المرحلة، وكيف تشابكت، وتشابهت، عناصر التجديد وأصوات دعاته، فيذكر – في المقدمة المشار اليها، لديوان (أبوشادي) أن «المدرسة الحديثة لم تصبح بعد مذهباً واضح المعالم» وأن «كل شاعر من شعراء هاته المدرسة يكاد يمثّل في نفسه مدرسة مستقلة لها مذهبها الخاص، وطابعها الممتاز، ولها وجهتها في فهم الشعر وإنشائه»، ومع هذا الوعي بالتفاصيل والفروق الدقيقة، لا يؤدي إلى طمس القدر المشترك بين دعاة التحديث فكلهم يجتمعون في إطار طلاقة الحياة والحنين إلى المجهول».

لعل هذا القدر المشترك الذي أجمله الشابي في عبارة مركزة وافية هو الذي جعل الاهتمام بشعر المهجر يتقدم الحديث عن الشابي وكأنما يقف على أرض مهجرية، غير أن الأمر أصعب منالا، فليست قضية الفن –الشعر منه بصعة خاصة– ماذا يقول، بل: كيف يقول، فالاجتماع تحت لواء «طلاقة الحياة والحنين إلى المجهول» لا يعني ترتيب الشعراء – تحت هذا اللواء – ترتيباً زمنياً، الأسبق فالسابق، والاطمئنان إلى أن هذا متأثر بذك، إذ المعوّل عليه – والحالة هذه – الأسلوب وبواعث التجربة الخاصة. ولعل هذا ما جعل محمد مندور يعبر عن إعجاب متزايد بشاعرية الشابي، وينكر أن يكون فيها متأثراً بالمهجر خاصة، يقول: «أدركت أنني أمام احدى العبقريات التي لا يستطيع البشر لها تفسيراً لأنها هبة من الله، وأصبحت أشك في أنه مدين دينا حقيقياً لأحد من الشعراء، ولذلك لم اقتنع الاقتناع كله بحديث الاستاذ كرو عن تأثر الشابي تأثراً كبيراً بشعراء المهجر»[15]، وأحسبني أتفق مع مندور في كلمته هذه،وأرى أن التناسق بين الشابي وجماعة أبولو، أنسب إلى وصف شعره من القول بالتأثر – وليس التوافق للتقارب – بالشعر المهجري!!.

2 – حين تجلّى الشابي

بعد ثمانية عشر شهراً من التواصل مع الجماعة، وثماني عشرة قصيدة على صفحات مجلتها، رحل الشابّي، وديوانه بين يديه، جاهزاً للنشر، برعاية صديقه (أبو شادي)، هذا الأمر الذي تأخر أكثر من عشرين عاماً. أما في عام الرحيل نفسه (1934) فقد شهدت ساحةالشعر نشاطاً زائداً، صدرت دواوين ليست قليلة، نفترض أن ديوان

الشابي كان واحداً منها لو أن الرياح تمهلت أيّاماً، ولم تملأ شراع الرحيل، وتدفع بزورق الشابي إلى بحار العدم. صدرت دواوين الشعراء:

1 – الينبوع: احمد زكي أبو شادي

2– وراء الغمام: إبراهيم ناجي

3 – الألحان الضائعة: حسن كامل الصيرفي

4 – ديوان صالح جودت

5 – الزورق الحالم: مختار الوكيل

6 – الملاح التائه: على محمود طه

7 – أغاني الكوخ: محمود حسن إسماعيل

هذا نتاج عدد من شعراء جماعة أبولو خاصة، عام 1943 ومن قبله ومن بعده دواوين أخرى، لكننا نكتفي بهذه المجموعة، وباستثناء سكرتير الجماعة ومؤسسها – أبو شادي – فكلهم كانوا شباباً، في عمر الشابي تقريباً أو أقل قليلاً، ولكنه – دون شك – كان أشدهم شاعرية، وأقربهم إلى التأسيس النظري، المعرفي، كما كان أغزرهم عطاء، فديوانه لايزال ينافس –في حجمه وتنوع تجاربه– عددا من هؤلاء الشعراء الذين عاش بعضهم نصف قرن بعد الشابي. إننا نعتقد أن دراسة متأنية لهذه الدواوين مجتمعة ستضع بين أيدينا صورة فنية وافية لواقع الشعر العربي حين تجلّى الشابي وبلغ قمة توهجه قبيل الانطفاء، كما أنها ستكشف لنا الطابع المشترك بين شباب هذا الجيل الذي ينتمي اليه شاعرنا، كما ستكشف إلى أي مدى كان قدوة لهم، مؤثراً فيهم، موحياً لهم.

إننا لا نتبرع بإسباغ زعامة هؤلاء الشعراء على الشابي، ولا نرمي إلى تكثير العدد حيث نضيف اليهم من لم تنشر لهم دواوين الا بعد سنوات من رحيل شاعرنا، مثل الهمشري، وعتيق، وأبو الوفا (محمود أبو الوفا وقد نشر ديوانه أنفاس محترقة بعد سنوات من وفاة الشابي) وغيرهم، إن أسباب هذه الزعامة ماثلة في التكوين الثقافي للشابي، فقد ظهرت بوضوح صلته العميقة بالعقاد كاتباً وشاعراً، بل ستظهر آثار أخرى لأصحاب «الديوان» جميعاً: شكري والمازني والعقاد. ويغلب على الظن – فيما أراه – أن الشابي كان يترسم خطى العقاد حين حاول أن يتجاوز موقع (الشاعر) إلى «الباحث في

ماهية الشعر» حين كتب: «الخيال الشعري عند العرب» و«الشعر: ماذا يجب أن نفهم منه، وماهو مقياسه الصحيح؟» وغيرهما.

وإذا كان الرأي العام النقدي يرى أن جماعة أبولو - وهي جماعة وليست مدرسة - كانت ثمرة جهود مرحلة البعث التي بلغ شوقي ذروة استطاعتها، ثم جهود مدرسة الديوان، فإن أعضاء الجماعة اتّخذوا من شوقي رئيساً لهم ثم خلفه مطران، ثم اشتبكوا في معركة مع العقاد، ووجهوا اهتمامهم إلى شكري خاصة. وهنا نجد الشابي ينأى بنفسه عن هذه الصراعات، فهل هي اخلاقه الدمثة وحسب، أم انه -داخلياً- كان يعيش حياة قائمة على التوافق بين البعث، والديوان، وشوقي، ومطران، والمهجر، تجعل منه حالة فريدة، خاصة، قادرة على التأثير في غيرها، يصعب أن تتأثر بهذا الغير؟! إننا نميل إلى هذا التصور، الذي يجعل من الشابي شاعراً في صميم أبولو ولكنه في الوقت نفسه يتمتع بخصوصية غير تلك التي ينبغي أن تتحقق لأي شاعر حتى يستحق وصفه إننا نعني خصوصية التكوين قبل خصوصية الإنتاج. ونضع هذا التصور الذي نراه على محك الاختبار أو التجريب بأن نستجمع خصائص مدرسة الديوان ولباب دعوتها فنجدها جميعاً وقد حققها الشابي في شعره، باستثناء بعض «الشطحات» الخاصة التي لم يتمسك بها صاحبها، فإذا فعلنا الشيء نفسه مع جماعة أبولو وجدناها تتحقق كأجلى ما تكون، وأكمل ما تكون وأوفق ماتكون في شعر الشابي، ولا يعني هذا أن شعره انتقل بين مرحلتين، أو أنه طوّر أداته من مستوى إلى مستوى آخر، وإنما يعني أنه استوعب بعقله المتوثب وروحه الثائر التجربة المشتركة، واستخلص لنفسه مكاناً، فكان معهما، ولم يكن «عوداً» في «الحزمة» محسوباً على أي منهما. فبالنسبة لمدرسة الديوان كان رائدها قول «شكري»:

ألا يا طائر الفردو
س إن الشعر وجدان

وقد دعت إلى الوحدة العضوية، وإلى تنويع القوافي، أو التحرر منها، وإلى اقتحام المعاني الفلسفية، وإلى تصوير ماهو جوهري ونبذ القشور والاعراض، وتصوير الطبيعة والغوص إلى ما وراء ظواهرها[16]

ومن الواضح اننا لا نستطيع أن نصل إلى أساس نظري لجماعة أبولو كما حدث مع مدرسة الديوان - لأن هذ الأساس النظري لاوجود له، وإنما هناك إطار عام، أو تصور عام

لمفهوم الشعر، ووظيفة الشاعر فالشعر الحق هو ماعبر عن الشعور تعبيراً فنياً أصيلاً ولم يكن ابتذالاً ولا اجتراراً لما سبقه، وبطبيعة المرحلة التي ازدهرت فيها أبولو كان حظ الأوطان، مثل حظ الشعراء، متعثراً محبطاً، وفي مثل هذا الجو كان من المستحيل -كما يقول محمد مندور- أن يظهر أي أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتي، فالشعر لا يستطيع أن يتحدث الا عن نفسه، واحلامه وغرامه وأشواق روحه، أو أن يهرب من الجحيم الذي يحيط به إلى الطبيعة ومناظرها وملاهيها يتعزى بها عن آلامه وآلام قومه دون أن يستطيع الإفصاح عن مصدر هذه الآلام، أو يدعو إلى التخلص منها بطريق أو بآخر(17)

فإذا اجمل عبد العزيز الدسوقي مظاهر التجديد لدى شباب أبولو من الشعراء في أن شعرهم الوجداني يتسم بالقلق العميق، وعدم الاستقرار، والجرأة النادرة في إبداء الافكار وفي طرق المواضيع التي لم تطرق من قبل، وتناول الأشياء البسيطة المألوفة بروح انسانية وقلب مفعم بالفن، فتخرج إلى الوجود غزيرة الرؤى عميقة الاحلام لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكونية... إذا صح هذا الإجمال، ونراه صحيحاً في مجمله، ورأينا ما رآه مندور من قبل في طغيان الشعور بالذات مع غلبة الشكوى، والحزن والتعزي بالطبيعة... فإن شعر الشابي سيكون تجسيداً فنياً لكل هذه الجوانب، تجسيداً فنياً راقياً، يضمن له مكان القدوة، وإن تكن قدوة من بين الصف غير منفصلة أو متقدمة في موقع الريادة لكنها ليست بأي حال مجرد «حالة» ينطبق عليها شخصياً وفنياً ما ينطبق على المجموع. سنجد عند العقاد وصفاً للشاعر - كما يراه ويتطلبه - كأنما كان يستلهم فيه شخص الشابي وفنه الشعري، وذلك في قصيدة: «حظ الشعراء»، ومطلعها:

ملوكٌ، وأما حالهم فعبيد
وطير، ولكن الجدود قعود
أقاموا على متن السحاب فأرضهم
بعيد، وأقطار السماء بعيد

وفيها يقول:

إذا جال بالعينين فالكون بيته
فإن مدّ بالكفّين فهو طريد

واقصى مناه في الحياة نهاره
وادنى مناه في الممات خلود
يرى الغيب عن بعد فمقبل عهده
قديم، وماضيه القديم جديد[18]

وكذلك كانت ظاهرة التكرار واضحة عند العقاد[19]، وهي عند الشابي أشد وضوحاً، كما خاطب شكري المجهول، وصور مشاهد من يوم البعث والنشور، أما المازني فقد رثى نفسه، وقام بأول محاولة لتجميل الموت والتشوّق إليه، يقول:

لبست رداء الدهر عشرين حجة
وثنتين ياشوقي إلى خلع ذا البرد

أما الشابي فيذهب إلى مدى أبعد، في تجميل الموت والتشوق اليه إذ يقول:

هو الموت طيفُ الخلود الجميلُ
ونصف الحياة الذي لاينوح

وفي سياق «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» يبدو اهتمام عبد القادر القط بالشابي وشعره، فإذا كان مؤرخ «جماعة أبولو» -عبد العزيز الدسوقي- يراه خير مثال على تيار التجديد الذي أحدثته الجماعة، ويمثلهم أصدق تمثيل[20]، ويتخذه أبو شادي نفسه دريئة يدافع من ورائها عن التجديد[21] فإن عبد القادر القط يرى فيه الصورة النقية لهذا الاتجاه الوجداني الذي أقام عليه دراسته، فهو أول من ارتقى بوحدة النسج في القصيدة حتى بلغ ما يطلق عليه المؤلف: «معجم الألفاظ الوجدانية»[22] ويسجّل للشابي تميزه بالوجدان المشبوب، وبأن الوطنية عنده تمتزج بالذاتية[23]، ويقرر أمرا سنكون بحاجة إليه فيما يأتي، إذ يقول إن الهمشري يقترب من طبيعة الشابي[24].

هذا هو الشابي -فيما نراه- معروضاً على مبادىء مدرسة الديوان، وشعارات جماعة أبولو، صادق الوفاء لهما، متجاوزاً حدودهما في الوقت نفسه. وهنا نجد لزاماً علينا أن نتوقف عند بعض الخصائص الفنية التي تميز بها أسلوبه، وفكره، ولم تكن ظاهرة عند معاصريه.

1 – فلعله أول شاعر اهتم بأن يتحدث شعراً عن الشاعر: دوره في المجتمع، نظرته إلى الحياة، اتفاقه واختلافه عن الأغيار، معاناته بسبب تميز نظرته.. الخ. ونشير إلى عناوين القصائد التي أبدعت لإظهار هذه الغاية، (فضلاً عن قصائد أخرى تنطوي على بعض هذا في سياقها) ونسجها بترتيب ورودها في ديوانه:

– شعري – ياشعر– أغنية الشاعر–قلت للشعر–النبي المجهول (الشاعر)– أحلام الشاعر – أيتها الحالمة بين العواصف (نفس الشاعر) – قلب الشاعر.

2 – وهو أكثر شاعر استخدم كلمة «الغاب»، لقد وردت في أثناء قصائده خمساً وثلاثين مرة، وقريباً من رحيله صنع قصيدة بعنوان «الغاب»، وكأنما يقدم تفسيراً شاملاً لهذا الشغف الخاص، فالغاب حلم:

بيت بنتــــه لي الحـــــيـــــاة من الشـذى
والـظـل، والأضـــــــواء، والأنـغـــــــام

والغاب ملاذ وشفاء:

لله يوم مـــضـــيت أول مـــرة للغـــاب
أرزح تحـت عـبء ســـــــــقـــــــــامـي

والغاب استعادة للفطرة وكأنّ قصة الخلق تبدأ من جديد، يقول عن مشاعره حين رآه:

وَسَنْـى كـــــيـــــقظة آدم لمّا ســــرى
في جـــســـمـــه روح الحـــيـــاة النامي

ويأتي شغفه بالعروس والعرائس لاحقاً لشغفه بالغاب، فهناك: عرائس الأمل(137) – عرائس الفردوس، عرائس الشعر البديع (153)– عرائس الأشعار (156) –عروس الصباح (169)– عروس النور (191)– أعراس الوجود (202) – عرائس النور (326)– عرائس الغاب (384).

3– وفي تقصّي محمد مندور لما أبدعته جماعة أبولو في فن الصياغة، استوقفته صيغة متكررة عند حسن كامل الصيرفي، كقوله: كهوف الحياة، وقيثارة الحياة، ولهيب

الأنين، وعصير الشجون، ومعاقرة الوهم[25]. وكلها تقوم على نوع من المجاز يضاف فيه الحسّي إلى العقلي أو المجرّد. وهذه الصيغة تتكرر عند الشابي، وتمتد مع قصائده بما يؤكد أنه مبتدعها، حريص عليها، ولهذا نوّع، وجوّد، وتفنن، بما يتجاوز مقدرة أي شاعر معاصر له، وإن انتشار مثل هذا الاستخدام يعود إلى الشابي، وهذا ثبْت يقدّم دليل ماذكرنا:

دموع الجحيم (96)
رحيق الألم (99)
أمواج المساء (117)
شفاه السراب (123)
عرائس الأمل (137)
زنابق الحلم (140)
مهجة الظلام (142)
أناشيد الوجوم (155)
ورد الحياة(160)
بنات الظلام (169)
روح الوجود (187)
ليل الرجام (193)
أوتار الدهور (203)
ورد اللذة (320)
أحشاء الوجود (323)
ربة النسيان (331)
إكليل الجنون (331)
بنات الجحيم (338)
نهر الزمان (428)
كاهن الظلام (435)
موسيقى الحياة (441)

روح الكون (441)
موج الأسى (442)
عواصف الأرزاء (442)
فجر الجمال (444)
منهل الأضواء (444)
موسيقى الوجود (465)
روح الكون (465)
حرم الطبيعة (469)
روح الجمال (471)

فإذا أخبرنا محمد مندور أن «قيثارة الحياة» و«عصير الشجون» وأشباههما كانت تستفز بجرأتها اللغوية والفنية نقاد الثلاثينيات ومابعدها ممن قرؤوا شعر «الصيرفي» فإننا نقرر مطمئنين أن الصيرفي وشعراء زمانه كانوا يترسمون خطى الشابي -الأكثر جرأة وغزارة، والأسبق إلى الاستخدام. بل نذكر أن محمود حسن اسماعيل بنى قدراً كبيراً من تميّزه شاعراً على هذا الاستخدام نفسه، والتوسع فيه حتى نجد في شعره: جفون الضباب، وجه السراب، حزن التراب، فحيح العشب- خضرة الغرور، قيثارة الروح... إلخ. ومن الواضح كذلك أن هذا الضرب من التركيب يتجاوز إضافة الحسّي إلى المجرد -عند الشابي- مثل قوله: كاهن الظلام، على أنه بهذا كله فتح الطريق، أو أفسح الطريق إلى اللغة الرمزية، ولهذا نرجح أن الشابي كان أول شاعر -في إطار أبولو- يوصف بأنه رومانسي، رمزي معاً[26].

4 – وإذ تستقر التفرقة -في العلاقة بين الشاعر والطبيعة- بين المزاوجة بين أحاسيس الشاعر ومظاهر الطبيعة، وبين حُلول الشاعر في الطبيعة، وهي الصورة الرومانسية الكاملة، نرى أن الشابي كان أسبق إلى هذا الحُلول من علي محمود طه، وأكمل اقتدارا عليه من إيليا أبو ماضي[27]. إننا نشير إلى قصائد بعينها، مثل: «الأشواق التائهة» إن الشاعر فيها يعاني التحولات التي تتحولها الطبيعة ذاتها، وفي قصيدة: «في ظل وادي الموت» تتوحد مسيرة الفناء، أو يتوحد فيها الشاعر والطبيعة، وفي قصيدة من «أغاني الرعاة» تتصاعد انغام العذوبة لتصهر الكون كله في لوحة أو تشكيل متناغم وفي

قصيدة: «تحت الغصون» يبلغ الشابي ذروة الاندماج مع الطبيعة والفرح بها، ومزج مناجاة عناصرها بالبوْح والتوْق الذي تفيض به نفسه على كل مظاهرها ومجاليها. وفي قصيدة: «الغاب» لاتقف العلاقة بين الشاعر وهذا المكان المميز عند طلب الخلاص أو النجاة باللجوء إلى الغاب والابتعاد عن الناس.. إن الشاعر يناظر الغاب، بل إنه الغاب نفسه، الغنيّ بالأسرار، الذي لم يكتشف بعد، وهذا ما انتهت إليه تجربة هذه القصيدة الفذة في تطورها.

5 – وفي أكثر من قصيدة للشابي تسطع فكرة «الخلاص بالحب»، وهي تختلف كثيراً عن التغني بالحب، أو الفرح بالحب، أو الأمل، أو الدعوة إلى الحب. إن الحب هنا لب الوجود، وسر الكون، فالشاعر –بالحب– يصبح موجوداً، يكون قد استنقذ روحه، وافتدى وجوده، فإذا فقد الحب أو ضيّعه، فإنه لايكون تعساً، أو حزيناً، أو وحيداً، إنه «معدوم» ألقي به في حمأة الفناء وظلام المجهول. إن هذا الاعتقاد مبكر جداً عند الشابي (انظر مثلاً قصيدة: الحب، وتاريخ صنعها 28 أغسطس 1927) وفكرة الخلاص بالحب تتسرب في كثير من قصائده، وصوره، في القصيدة السابقة الحب هو التحقق:

الحب جدول خمر، من تذوق
خاض الجحيم، ولم يشفق من الحرقِ
الحب غاية آمال الحياة، فما
خوفي، إذ ضمّني قبري؟ وما فَرَقي؟[28]

وفي قصيدة: «ذكرى صباح» يتجلى الانعتاق بالحب:

كبّلي يا سلاسل الحب أفكا
ري، وأحلام قلبي الضّليل
كبليني بكل ما فيك من عطر
وسحر مقدس مجهول
كبليني، فإنما يصبح الفنْـ
نان حراً، في مثل هذي الكبول[29]

6 – وأبو القاسم الشابي أكثر شعراء العصر الحديث – بلا منازع – طرح أسئلة، هذا على رغم أنه ليس شاعر فكر، بقدر ماهو شاعر عاطفة ووجدان. فلو أن الأسئلة جاءت

من طريق العقاد – مثلاً – لكان لها ما يبررها من نشاط عقله وسيطرة منطقه، على أن العقاد كان مشغولاً بالبحث في «الأجوبة» إن صحت هذه المفارقة، أو المقابلة. أما الشابي فإن هيام روحه في عوالم المجهول فجّر في وجدانه الرغبة في السؤال، وعدم انتظار الجواب، فهجمة المشاعر والمخاوف عليه كانت أكبر من أن يحتويها جواب. منذ فترة مبكرة جداً (عام 1926) يقول:

فســـــــــألت الـلـيـل،

والـلـيـل كـــــئـــــيـب ورهـيـب

على أن السؤال متضمّن في قصائد قبل هذا التاريخ (قصيدة «الحياة» مثلاً)، ونادراً ما نجد قصيدة تخلو من طرح سؤال صراحة، أوضمناً، أو ينتهي به مغزاها، وبعض قصائده يقوم بناؤها على طرح الأسئلة مثل قصيدة: «في ظل وادي الموت»[30] التي تبدأ بسيل منها:

نـحـن نمشي، وحـــــولنا هـاته الأكـــ

وان تمشي، لكـــن، لأية غـــايــــة؟

نحن نشـــدو مع العـــصـافـيـر للشـــ

ـس وهذا الربيـــع ينفـــخ نايــــة

نـحـن نـتـلـو رواية الكون للـمــــو

ت ولكـــن: مـــاذاختـــام الروايـــة؟

هـــكذا قلت للرياح فـــقـــالت:

سل ضـمـيـر الوجـود: كـيف البـداية؟

7 – وينتشر في شعر الشابي نمط خاص من بناء الصورة الشعرية، يمكن أن نعتبره تطويراً حديثاً، فنياً، للاستعارة المرشحة، وهي تلك التي قرنت بما يلائم المستعار منه (المشبه به) وقد وصفها البلاغيون القدماء بأنها الأقوى في استخدام المجاز استخداما فنياً. لقد شغف الشابي بتراكم الصور تجلو الشيء الواحد من جوانب شتى، ولكن مقدرته على تنمية الصورة في اتجاه المستعار منه، أو المشبه به، تكاد تكون أمراً خاصأبه، في مرحلته[31]. سنشير إلى أقدم استخدام له من هذا القبيل، لندلل على تبكير موهبته

الصياغية في الالتفات إليه، مع أنه ليس الأكمل، أو الأجمل، وهو في قصيدة بعنوان: «السآمة»، وقد سئم الشاعر الحياة وما فيها، والليل وأوجاعه، وما شعشع من رحيق بصاب:

فحطمت كأسي، وألقيتُها
بوادي الأسى وجحيم العذاب
فأنّت وقد غمرتها الدموع
وقرّت، وقد فاض منها الحباب
وألقى عليها الأسى ثوبه
وأقبرها الصمت والاكتئاب[32]

لقد نمّى الصورة في اتجاه الكأس، وليس في اتجاه صاحبها، وإن يكن وصفها بصفات نفسه، فكأنه والكأس شيء واحد. هذه محاولة مبكرة (1927) لم تصادف توفيقاً في مستوى شاعرية الشابي ومقدرته الصياغية، ونحيل إلى الصفحات: 166، 192، 312، 366،، 416 لنرى هذا النمط من بناء الصورة وتنميتها يمارس وظيفته الشعرية بتوفيق فني أكبر، وسبق واضح أيضاً.

8 – وأبو القاسم الشابي سابق كذلك إلى «رفض المدينة»، وهو رفض معلل –في شعره – بالأسباب الرومانسية، التي عارضت بها الرومانسية الأوربية نشأة المدن الصناعية، ورفض المدينة يختلف عن الإغراء بالريف[33]، حتى مع وجود العلاقة. وقد تردد على هذا الموضوع ثلاث مرات، يقول في الأولى: «ماذا أود من المدينة» ويكرر الاستفهام الاستنكاري[34] أربع مرات، يلصق بها كل مرة أقسى الصفات. وفي الثانية تهدأ النقمة على المدينة، وتقابل بالريف الحالم، لأن الموضوع يتعلق بحلم السلام الداخلي الذي يتمناه الشاعر ويتوق إليه[35]. ويعود مثلب المدينة في سياق مثالب الحياة في قصيدة «أبناء الشيطان»[36] إنها زارعة الشر في النفوس، وهي لهذا تحصده أيضاً.

لقد صدر ديوان «أغاني الكوخ» في العام التالي لرحيل الشابي بعد رحيله بتسعين يوماً بالتمام وكان محمود حسن اسماعيل، شاباً، طالباً، يبدأ رحلته مع الشعر في إطار

جماعة أبولو، فإذا قلّبنا قصائد هذا الديوان سنجد أصداء واضحة، لشعر الشابي، قد نجد فرصة للإشارة إلى بعضها، منها هذه النزعة الهجائية للمدينة، وإعلاء حياة الريف، والوقوف إلى جانب الكوخ وهجاء القصر.

هذه بعض إضافات عددنا منها ثمانياً، نرى أن الشابي كان السابق إليها، أو المبرز فيها، فأينما وجدناها عند شعراء جيله، أو الأجيال الأخرى التالية، فإن من حق موهبته علينا أن نستحضر جهده، وأن نعترف بحقه، أو على الأقل: بسبقه!!

3 - **الشكل الفني والموسيقي للقصيدة**

ودون أن نسرف في تتبع محاولات التمرد على الشكل الموروث للقصيدة العربية، بناءً، وموسيقى، واجتهادات التنويع والتوليد والابتكار، نعرف أن هذه المحاولات بدأت قبل أبولو والمهجر، بدأتها مدرسة الديوان، واستثمرتها أبولو وتوسعت فيها، وأباحت لنفسها من حرية التنويع والابتكار في البناء الموسيقي للقصيدة ما لم يعهد قبلها. لقد عرض هذا الجانب عرضاً علمياً عند أكثر من باحث، فقبله من قبله، وتحفظ على بعض مسالكه آخرون. وقد أخذ أبو القاسم الشابي موقعه في هذا السياق الموسيقي على مستويين: مستوى الإعجاب بالتكوين الموسيقي لبعض قصائده، ومستوى أنه لم يذهب إلى المدى البعيد الذي بلغه بعض أعضاء أبولو، فلم يجار هذا البعض في استحداث إيقاعات أو تنويعات أو المزج بين بحور، مما لم يعرفه الشعر العربي في أزمانه الطويلة.

قبل أن نتوقف عند هذين الأمرين نشير إلى أن الشابي الملتزم بالبحر الشعري، استطاع، برغم رتوب الإيقاع، أن يجعل صياغته الخاصة قادرة على نقل انفعاله بكل ألوانه الزاهية، المتناقضة إلى متلقي شعره، مع أن المطلب «النظري» لتحقيق هذا الهدف، يعني أن تتولد موسيقى القصيدة من الانفعال المسيطر، مما يؤدي -بالضرورة- إلى تذبذب درجات الايقاع، وامتداد موجاته، بعبارة أخرى: استبعاد «البيت» والاكتفاء بالتفعيلة، أو -على الأقل- التحرك بين استخدام البحر بكامل تفعيلاته، واستخدامه مجزوءاً.. الخ. وعلى أية حال فإن الشابي لم يستبعد هذا الحل، لكنه استطاع -في إطار البحر الشعري- أن يحقق هذه الغاية أيضاً. لنتأمل المعجم الشعري، وعناقيد الصور، والبناء التقابلي في قصيدة «الجنة الضائعة»[37] إن «التناقض» يبدأ من العنوان، فالفقد

جحيم، وبناء التناقض يعمق الإحساس الدرامي بالمعنى في القصيدة، ومن البدهي أن يبدأ بالطفولة، ليجسّد في رؤيتها البريئة جنة الماضي العزيز. لقد تولى المعجم إمداد هذا العهد الجميل بكل مفردات الجمال والإشباع الروحي: النضير، البكور، بسمة الطفل، الحبيبة، حلاوة، طهارة، سحر، وداعة، الورد، الزنابق، الغدير...الخ، وتتجاور الصور البيانية في عناقيد تؤصل هذه المفردات في مواقعها فلا تبدو مقحمة أو متصيّدة:

فضية الأسحار مذهبة الأصائل والبكور

....

وألذ من سحر الصبا في بسمة الطفل الغرير

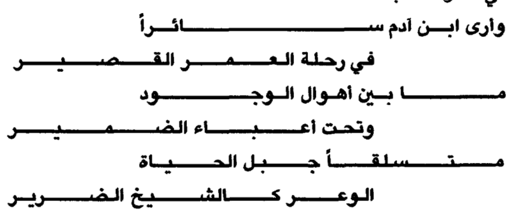
....

ونعيدُ أغنية السواقي، وهي تلهو بالخرير

....

وكأننا نمشي بأقدام مجنحة، تطير

أما بعد أن عانى الشاعر تجربة الحياة المريرة، فإن البناء التقابلي القائم على التناقض يستكمل أركانه، كما أن المعجم الشعري وعناقيد الصور تعمق الشعور بهذا التناقض، وتنقل إليه شعور المتلقي وتقحمه في هذا الجو عبر هاتين الوسيلتين ذاتهما: المعجم، والصور، دون مغادرة البحر الشعري، فنجد الكلمات والعبارات: العمر القصير، أهوال، أعباء، الوعر، الضرير، دامي، ممزق، مغبّر، مترنّح، أشباح الظلام... وتؤكد الصور هذا المنحى «المعجمي» الخاص، ويكفي أن نتأمل هذه الصورة النامية على النحو الذي أشرنا إليه في الفقرة السابقة:


وأرى ابن آدم سائراً
في رحلة العمر القصير
ما بين أهوال الوجود
وتحت أعباء الضمير
متسلقاً جبل الحياة
الوعر كالشيخ الضرير

ثم ينمي صورة هذا الشيخ الضرير (المشبه به) ساكتاً عن «ابن آدم» أو موحداً المشبه والمشبه به معاً:

دامي الأكف، ممزق الأقــــدام، مـــــغــــبــــر الشـــعـــــور

مــــــتــــــرنّح الخطوات مــــــا بين المزالـق والصـــــخــــــور

هـالتـــــه أشــــبــــــاح الظلام، وراعـــــه صــــوت القـــبــــور

ودويّ إعـــــــــصــــــــار الأسى، والموت، في تلك الوعـــــــور

إن «مستفعلن» تسود تماما، لكن تصرفات محدودة، ممكنة أو مباحة، أعطت قدراً من المرونة ملأ المساحة الخالية بين مشاعر السعادة، ومعاناة الشقاء، في السياق الإيقاعي الواحد.

إن «تصميم» القصيدة عند الشابي يحتاج إلى عناية خاصة به، نكتفي الآن بالاشارة إلى قصيدة: «المساء الحزين» وهي «قصصيّة» من نوع نادر[38]، إذ ترصد مظاهر الوجود، وما تنطوي عليه من قتامة، غير أنها توجد –في صميم هذا الظلام– ثغرة يظهر فيها الإنسان، ثم يتجلّى، ويشرف على المشهد الكونيّ في جملته، ويمنحه معناه الجديد – في نهاية القصيدة – حين يقرأ الزمن قراءة «إنسانية» إيجابية. وفي «حديث المقبرة»[39] يقوم البناء على حوار فلسفي بين الشاعر، وروح الفيلسوف، وسرب من الأرواح. أما قصيدة «أيتها الحالمة بين العواصف»[40] فإنها تقوم على سلسلة متشابكة من التشبيهات، إن هذه القصيدة المكونة من اثني عشر بيتاً تنطوي على اثني عشرتشبيهاً، دون أن نشعر بالتزاحم أو عدم التجانس.

لقد توقف محمد مندور عند التشكيل الموسيقي ونظام القافية في قصيدة «الصباح الجديد»[41] وعنها يقول: «موسيقى هذه القصيدة الجميلة تستحق التأمل والتحليل، وإن تكن لم تصدر عن تأمل ولا تحليل، بل صدرت مجاراة لتيارات النفس وبأمر منها، وقد استخدم فيها الشاعر ما يسمى بالقافلة، أو القرار، وهو تلك المقطوعة الثلاثية التي تتردد في القصيدة عدة مرات، وليس ترددها عن صنعة وترتيب وافتعال، بل مجاراة لضرورة نفسية يحسّها الشاعر، وهي ضرورة الإيحاء إلى نفسه بالصبر والجلد ومغالبة الأسى... والشاعر يربط بين هذه الموجات المتتابعة في روحه بالقافية، وإن يكن قد تحرر من وحدتها في القصيدة، إلاّ أنه قد استخدمها أروع استخدام ليربط بين مقطوعات القصيدة المتتابعة، المتدافعة، برباط موسيقي مرهف، فآخر بيت في المقطوعة الرباعية الثانية تقفية للفظة الأخيرة من الرباعية التالية، على نحو ما نلاحظ في لفظتي: «الزمان» و «الحنان»...

وبعد أن يستوفي محمد مندور حق هذا النسق الخاص في الإيضاح اعتماداً على تتابع القوافي في القصيدة، يقول عن شكلها الموسيقي الشامل: «كل ذلك فضلاً عن البناء الموسيقي الرائع، في هذه القصيدة كلها، التي تتكون من القرار الثلاثي الذي تردد في القصيدة ثلاث مرات، ثم من ست رباعيات يفصل كل اثنين منها بين القرار الثلاثي المتكرر».

بعد انتهاء «الوصف» يأتي تعليل مندور، الذي لا يتحفظ في إبداء إعجابه:

«وقد اهتدى الشاعر بفطرته السليمة إلى ضرورة توحيد القافية في القرار الثلاثي، وفي الأبيات الثلاثة الأولى من كل رباعية، وذلك لأن هذا التوحيد يشبع نفسه، ويرضى إحساسه، ويوحي بقوة إلحاح تلك الأحاسيس التي يتتابع موجُها في روحه المعذبة المترددة بين الشك واليقين، وبين الحياة والموت. والذي لاشك فيه أن هذا البناء الموسيقي لم يستمده الشاعر من أحد في الشرق أو الغرب، وإنما اهتدى إليه بفطرته السليمة وصدقه مع نفسه، ومجاراة موجها المتلاحق، وحاجته الملحّة إلى استنفاد كل ما في نفسه من خاطرة أو إحساس. ولو أنه كان مقلداً لاستطاع أن يلجأ مثلا إلى نوع من البناء الموسيقى يشبه بعض الشبه بناء هذه القصيدة الرائعة، وهو بناء كان معروفاً عند دعاة التجديد، الذين تأثروا بالشعر الغربي،لأنه بناء ذائع مشهور، وهو بناء مايسمى «بالسونيتا»[42]

ثم نصل إلى كتاب «موسيقى الشعر عند شعراء أبولو»لسيد البحراوي، وهو يعرض لشعر الشابي –من ناحية التشكيل الموسيقي– من حيث هو أحد شعراء أبولو، ويشفع المؤلف بحثه بجداول إحصائية تجمع بين شعراء الجماعة، وجداول خاصة بكل شاعر على حدته. والطريف حقاً، وإن لم يكن مفاجأة لنا، أن الشابي –في جانبه العروضى أو الموسيقى، كان متوافقاً تماماً مع موقفه من المعاني الجديدة التي اعتنقتها الجماعة بوجه عام، كان واحداً منهم، لكنه لم يكن مجرد «عود» في «حزمة» أبولو، كانت له ثوابته الخاصة التي لم يتحوّل عنها. وكذلك كان موقفه من موسيقى الشعر، والتمرد على العروض الخليلي. ليس يشغلنا الآن أن نبحث في علاقة الغرض الشعري بالوزن، أو الانفعال والوزن، وقد خاض في هذا باحثون لهم خبرتهم بنصوص الشعر وموسيقاه. إن أكثر بحور الشعر استخداماً عند شعراء الجماعة هي على الترتيب: الكامل، الخفيف، الرمل[43]، وفي إطار هذه البحور الثلاثة تأتي أكثر أشعار: –

إبراهيم ناجي: الكامل -الرمل- الخفيف.

علي محمود طه: الكامل -الخفيف- الرمـل.

محمـود أبو الوفا: الرمل -الكامل- الخفيف.

صالح الشرنوبي: الخفيف -الرمل- الكامـل.

أبو القاسم الشابي: الخفيف -الرمل- الكامل.

هذا تقارب نادر بين شعراء الجيل الواحد، والمزاج المتشابه، وإذا كان شعر علي محمود طه يجري مع نسب الترتيب العام، فإن الشابي يشابه، ويناقض. إن البحور الثلاثة المفضلة بوجه عام هي الأثيرة لديه، ولكن درجة الأولية تختلف، بل إن الترتيب يأتي معكوساً.

وقد لجأ شعراء أبولو إلى تصرفات عروضية، أو تتصل بنظام القافية، بقصد إخضاع الإيقاع لمطالب القصيدة الجديدة أحياناً، وطلباً للتسهيل في أحيان أخرى. ويقرر الباحث معتمداً على الاستقراء والإحصاء أن حركة التجديد المبكرة التي قام بها الزهاوي ومطران وشكري والمازني والعقاد كان تمردها على القافية أكثر من تمردها على الوزن[44]، وأن شعراء أبولو استمروا في تنمية هذا التمرد على القافية حتى جعلوا من تنويعها «ظاهرة» ودلالة الأرقام قاطعة في هذا الحكم إذ نجد النسبة 80٪ «ثمانين من المائة» للقافية الموحدة و20٪ «عشرين من المائة» للتنويع في القافية[45] فإذا عرضنا هذا التوزيع الكمي على ممارسة الشابي الفعلية نجده أكثر ايغالاً في التنويع، وكأن هذا من ثمرات تعلقه المبكر بمدرسة الديوان[46]، ومهما يكن من أمر مستند الشابي في «إسرافه» في تنويع القوافي (انظر الجدول الإحصائي في كتاب سيد البحراوي: ص222) فإن هذا التنويع كان الخطوة الضرورية نحو إعادة النظر على نحو شامل في التركيب الموسيقي للقصيدة العربية، وهو ما أدى أولاً إلى شعر التفعيلة، ثم إلى قصيدة النثر فيمابعد وهنا إضافة ذات دلالة ينبغي أن ننبه اليها، فقد مارس شعراء الجماعة كافة ضروب تنويع القافية: المسمط، والمزدوج، والمقطوعة (حيث تتحد قافية كل مجموعة -مقطوعة- من عدة أبيات قد تكون ثلاثة أو أربعة، أو خمسة) والمربع، والموشح، والسوناتا. وقد صنع الشابي قصائده على كافة هذه النظم، بل أحياناً بغير نظام محدد، كما مزج بين أكثر من نظام -

في تشكيل القافية – في القصيدة الواحدة، غير أنه لم يزاوج في شعره، ومن الحق ما لاحظه سيد البحراوي من أن الشعر مزدوج القافية ينتشر عادة في الأراجيز، وفي الشعر التعليمي[47]، ويدل الجدول الإحصائي للأوزان المستخدمة أن الشابي لم يلجأ مطلقاً لبحر الرجز[48]، كما أن ديوانه شاهد على ابتعاد شعره عن أية نزعة تعليمية!!.

ونعود إلى قضية استخدام الأوزان، وقد سبقت الإشارة إلى أن نشاط الشابي في هذا المجال أعطى الصدارة للبحور الثلاثة التي اجتمع عليها المجددون من شباب جيله، غير أنه –في داخل هذا الإطار العام– انفرد بأن النسب بين هذه البحور الثلاثة جاءت عكس النسبة العامة. وحين نقرأ الجداول الخاصة باستخدام الأوزان في إطار البحر، ومجزوئه، والتنقل بين الأبحر، سنجد النسبة الغالبة في الاقتصار على البحر، فإذا لجأ إلى مجزوء البحر فإنه لم يغادر –تقريباً– دائرة الأبحر الثلاثة التي يكاد نشاطه الموسيقي ينحصر فيها (الخفيف –الرمل– الكامل) وهو آخر شعراء أبولو استخداماً للبحر المجزوء، إذ توسّع شعراء الجماعة في هذا الأمر (النسبة العامة تمثل المجزوءات فيها 31٪ من مجموع قصائدهم المحصية)[49]، وكذلك فإنه آخرهم لجوءا إلى المزج بين الأوزان، حيث لم يمارس هذا الاّ في قصيدة واحدة، هي «شكوى اليتيم»، وهي قصيدة مبكرة جداً،كان الشاعر وقتها لم يجاوز السابعة عشرة من عمره القصير[50]. ثم نتأمل أخيراً مغزى ندرة لجوئه إلى استخدام البحر تام التفاعيل، ومجزوءاً في القصيدة الواحدة، لأن الأمر هنا يحتمل التجديد، كما يحتمل الهروب، وهو تجديد حين يتضمن اختلاف الإيقاع اختلافاً في «الصوت» يرتكز على اختلاف المعنى، أو يوحي بالتحاور والتعارض.. إلخ، فيتجاوب البناء الصوتي، والمعنى،أو طبقات المعنى في القصيدة، وهو هروب حين يكون بحثاً عن السهولة وليس أكثر. وهذا هو الوصف الذي لاحق هذا الضرب من الاستخدام في دراسة سيد البحراوي، واقتصرت إشارته –تقريباً– على «الأطلال»، لإبراهيم ناجي، و«أغاني الرق» لمحمود حسن اسماعيل. وللشابي من هذا القبيل قصيدة واحدة، مبكرة جداً، هي قصيدة «في الظلام»، ومطلعها:

رفـــرفت في دجـــيـــة الـليـــل الحـــزين

زمـــرة الأحـــزان

فـــوق ســـرب من غـــمـــامـــات الشـــجـــون

مـــلـــؤهـــا الآلام[51]

وليس تبكيرها الزمني الذي يجعلنا لا نعتد بها (نظمها الشابي عام 1925 فكان في السادسة عشرة من عمره) وإنما لأن الشاعر لم يعاود المحاولة، ولم يطورها، فهذا التصرّف الخاص في نظام بحر «الرمل» -الأثير عند شعراء المرحلة عامة- كان جديراً بأن يفتح الطريق إلى مزيد من التجديد أو التنويع الموسيقي.

غير أن الشابي ظل محتفظاً بذاته الخاصة، التي تميزت بنوع تجاريها، وموقفها من التجديد في نظام القافية، وإمكانات الاستخدام للبحر الشعري، هل نقول إنه كان أقل رغبة في التجديد الموسيقي،أو نقول إنه كان أكثر حرصاً على «أصول» الإيقاع العربي، أو نقول إن الزمن لم يمهله ليقول كلمته كاملة؟ ومهما اخترنا من بين هذه الاحتمالات أو غيرها فإن الشابي كان متميزاً بذاته بين الجماعة، وكذلك ينبغي رصد آثاره وأصدائه في كافة الاتجاهات.

الهـوامـش

(1) بصـرف النظر عن شـعـراء المهـجـر والخـلاف حـول صلتـهم بشـعـر البلاد التي استوطنوها، والتـأثريه، إذ ينكر بعض البـاحـثين من أصـحـاب التـدقـيق أن يكون المهجريون -على الأقل في المراحل الأولى- قد عرفوا الشـعـر الأوربي أو الأمريكي فضـلاً عن التأثر به، ويرى هـذا البعض أن شعرهم يرتكز على تراثهم العربي مضافاً إليه تجربة الاغتراب ولوعة الحرمان. أما اتخاذ الشعر الغربي أساساً وهادياً فنجده في احتجاج العقاد لمدرسته، وفي كثرة القصـائد المترجمة عند شـعـراء الديوان، وأبولو، وإلى اليوم، انظر مثلاً ديوان نـازك الملائكة، أو صـلاح عبد الصـبور، أو بدر توفيق. وهنا نذكر بأن الشـابي لم يتصل بالشعر الأوربي مباشرة، وإنما عبر الترجمة.

(2) رسـائل الشـابي: الرسالة الواحدة والعشرون: ص92

(3) آثار الشـابي وصداه في الشرق: ص179

(4) رسـائل الشـابي: رسـالة الحليوى من قرية بني خـلاد حيث كان يعمل مـدرسـاً، مما يدل على أن ذكـر مـجلة أبولو بلغ بـعض أقـاليم تونس (على الأقل لدى المـهـتـمين من شباب الأدباء) ولم يكن بلغ الشـابية، في أقصـى الجنوب الغربي التونسي: ص94

(5) يقول أبو القـاسم كرو: «وهكذا نرى أن مجلة أبولو قد كـانت هي الطريق الأول الذي مشى عليه شـعـر الشـابي إلى دنيـا الأدب العربي في الشـرق، وأن الفضل في ذلك يعود إلى صـاحب مـجلة أبولو، صديق الشـابي المرحوم أحمد زكي أبو شـادي» آثار الشـابي وصداه في الشرق: ص37 وإلى عام 1977 وبعد ظهور عدد غير قليل من المؤلفات عن الشـابي وعن حـركـة التـجـديد في الشـعـر العربـي بعامة يقـول أسـتـاذ الجامعة التونسية جعفر مـاجد، في الملتقى المشار اليه سابقاً: «لقد سـمعنا أخيراً بأن مـجلة أبولو وقـع تصـويرها وترويجـهـا في السـوق لتـبـاع كمـا يبـاع الكتـاب، ولتمكين الأدباء الشبان من الاطلاع على هذا الأدب»مجلة الفكر التونسية، السنة 22 - العدد 9 - جوان 1977

(6) انظر في رسائل الشابي نقده لمحتوى أبولو: ص100 ورأيه في شعر «أبو شادي» ص133، والمنهج الهروبي الذكي في كتابته لمقدمة ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبو شادي. نصّ المقدمة منشور في كتاب آثار الشابي وصداه في الشرق: ص114 – 125 وقد كتبها تحت عنوان: «الأدب العربي في العصر الحاضر». كما أن الشابي حين عرف بصدور مجلة ثقافية جديدة في مصر هي «الرسالة» لصاحبها احمد حسن الزيات، قال عنها «إنها ألزم من اللازم» رسائل الشابي ص102، وقد يعني هذا التعليق مجرد الفرح بظهور مجلة جديدة، كما يعني شعوراً بأن أبولو غير كافية، أو لم تستطع استقطاب كل من ينبغي أن يوجهوا حركة الثقافة الجديدة.

(7) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص316، وهذه النسخة من الديوان، التي قدمها الدكتور عز الدين اسماعيل مرتبة قصائدها ترتيباً تاريخياً، وعليها نعوّل في جميع الإشارات.

(8) رسائل الشابي: رسالة الحليوى بتاريخ 10 ديسمبر 1933 – ص: 124

(9) رسائل الشابي: رسالة الحليوى بتاريخ 24 إبريل 1933 – ص113، 114

(10) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص13، ويقول في مكان آخر: «وكان تأثره أشد بأدب جبران، ومطران، ونعيمة»: ص15.

(11) نشر هذا الكتاب عام 1957 – انظر ما كتب عنه في المرجع السابق: ص235، 236

(12) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص43

(13) دراسة في صدر ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبو شادي – ط أولى، يناير 1934

(14) يقول العقاد عن نعيمة: «يرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ مادام الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً،ويعنّ له أن التطوّر يقضي بإطلاق التصرّف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء، ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل». أنظر: الغربال، المقدمة: ص10

(15) الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية – جماعة أبولو) : ص93

(16) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث: ص95، 96 وإشارتنا إلى الشطحات الخاصة ما رمى إليه العقاد في ديوان «عابر سبيل» من تصوير الأشياء العادية، والعقاد نفسه لم يلتزم بهذا، ولعل شعره -بوجه عام- يعاكس هذا التوجّه.

(17) السابق نفسه: ص281 والمرجع بالهامش.

(18) ديوان العقاد: ص83

(19) في قصيدة «نفثة» نجد تكرار الصياغة: ظمآن، ظمآن -حيران، حيران- غصّان، غصّان- أسوان، أسوان... الخ.

(20) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث. ص:369

(21) السابق نفسه: ص335

(22) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ص412-415بمناسبة تحليله لقصيدة «قلب الأم».

(23) السابق نفسه: ص330، 353

(24) السابق نفسه: ص331

(25) الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية: جماعة أبولو) ص174

(26) أنظر عن رمزية الشابي: أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت: ص12-15 ص: 218 وانظر: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث 404-408

(27) انظر عن هذه التفرقة بين المزاوجة والحلول : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : ص121

(28) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص 151

(29) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص 389

(30) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص350

(31) عرف الشعر القديم شيئا من هذا، نجده مثلاً في أبيات النابغة في مدح النعمان:

فما الفرات إذا جاشت غواربه

ترمي أواذيّه العبرين بالزبد

يمـده كـل واد مـــــــــــــتـــــــــــــرع لجــب

فـــيـــــه ركـــام من اليـنبــــوت والخـــــضــــد

يظل مـن خـــوفـــه الملاح مـــعـــتــــصـــمـــــا

بـالخـــــــيــــــزرانـة بـعـــــــد الأيـن والـنـجــد

يـومـــــــــا بـأجـــــــود مـنـه ســـــــيـب نـافـلـة

ولا يـحــــــــول عـطـاء اليــــــــوم دون غـــــــد

فهنا علاقة تشبيه مستفادة بين الممدوح ونهر الفرات، غير أن الشاعر استطرد بتنمية صورة الفرات وليس الممدوح..

(32) ديوان«أبو القاسم الشابي»: ص123.122

(33) سبق احمد شوقي إلى هذا المعنى في مسرحية «مصرع كليوباترا» ففي مشهد تأهبها لمنازلة الموت، تغري حابي وهيلانه بمغادرة المدينة والعودة إلى الريف:

خلّيــــــا عـنـكـمـــــــا المـدائـن يـا بـنـيْ

يَ فـــــضـــــوضـــــاؤها تميت القلوبـــــا

إن لـي فـي ســـــهـــــول طيـــبـــة حـــقـــــلاً

طيب الماء والهـــــواء خـــصـــيـــبـــــا..الخ.

وفي «مجنون ليلى» انتصر للبادية في مقابل الحاضرة.

(34) ديوان «أبو القاسم الشابي» : ص189، 190

(35) قصيدة أحلام شاعر: الديوان ص285

(36) ديوان «أبوالقاسم الشابي» : ص300

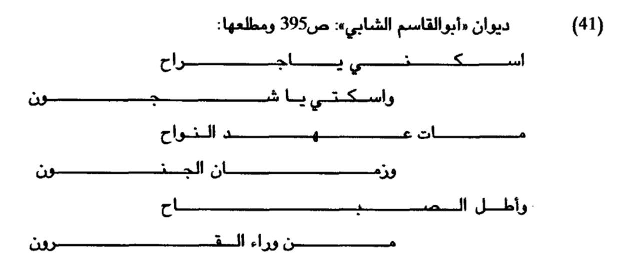
(37) ديوان «أبوالقاسم الشابي»: ص316

(38) ديوان «أبوالقاسم الشابي»: ص166

(39) ديوان «أبوالقاسم الشابي»: ص334

(40) ديوان «أبوالقاسم الشابي»: ص378

(41) ديوان «أبوالقاسم الشابي»: ص395 ومطلعها:



اسكني ياجراح ... واسكتي يا شجون

مات عهد النواح ... وزمان الجنون

وأطل الصباح ... من وراء القرون

(42) الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية: جماعة أبولو) ص102، 103 والسونيتا نظام في القافية، تتكون من أربعة عشر سطراً شعرياً، تنقسم إلى ثلاثيتين متتابعتين، ثم رباعيتين متتابعتين. أما عبد العزيز الدسوقي فينسب قصيدة الشابي إلى نظام الموشحة، ويذكر أن إبراهيم ناجي كتب على منوالها قصيدة «عاصفة روح» انظر: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص520

(43) موسيقى الشعر عند جماعة أبولو: ص41

(44) السابق نفسه: ص63

(45) السابق نفسه: ص65

(46) هنا يذكر الدكتور سيد البحراوي أنه اعتمد – فيما يخص الجانب الإحصائي لشعر الشابي – على أرقام أوردها الباحث التونسي الطاهر الهمامي، في كتابه: كيف نعتبر الشابي مجدداً. انظر: موسيقى الشعر عند جماعة أبولو: ص217 – ويذكر أيضاً أن تنويع القافية عند إيليا أبو ماضي لم يتجاوز نسبة 14٪ (ص65 من المرجع السابق) وهذا ما نستند إليه في قولنا إن «إسراف» الشابي في تنويع قوافيه يأتي من اتجاه «الديوان» وليس من اتجاه المهجر.

(47) السابق نفسه: ص98

(48) السابق نفسه ص221

(49) السابق نفسه: ص62

(50) ديوان «أبو القاسم الشابي» ص95 – وتاريخ القصيدة 31 أغسطس 1926

(51) ديوان «أبو القاسم الشابي»: ص67 وتاريخ القصيدة 27 يونيو1925

هنا نكون أكثر اقتراباً في رصد الأثر وقياس الصدى ما بين الشابي (المؤثر) والشاعر الآخر (المتأثر) على مساحة المشرق العربي، ولابد أن نضع في اعتبارنا صعوبة الحصر، بل عدم إمكانه، وبخاصة أن الشابي كان «موجة» في التيار الرومانسي المتدافع، فما لم يكن التأثر مباشراً، واضحاً، لا «يندغم» في مؤثرات عامة مشتركة، فإنه يظل اجتهادا خاصًا، قد يوصف بالتحامل على المتأثر، أو الرغبة في تضخيم المؤثر وإسباغ أهمية خاصة على شعره، ليست له على الحقيقة إن هذا يستوجب الحذر، لكنه لا يغري بالانصراف عن المحاولة، وليس لنا أن نعوّل على إقرار الشعراء بمصادر تأثرهم، فإنهم «عادة» لا يرغبون في كشف منابعهم للمتطفلين، ويتركون هذه المهمة – عادة أيضاً – للنقاد والدارسين، ثم: نادراً ما يقرون بصواب ما انتهوا إليه.

لقد عالجنا – فيما سبق، وعبر مداخل وسياقات مختلفة – مسألتين أساسيتين، فيما نحن بصدده: مكانة الشابي لدى نقاد المشرق (محمد مندور، عبد القادر القط، شوقي ضيف، إيليا حاوي، وغيرهم) متجاوزين الإشارات العامة إلى تحديد ملامح التميز في شعر الشابي، في قصائد بعينها غالباً، وموقع الشابي في جماعة أبولو باعتبارها قوة مؤثرة في الشعر العربي الحديث إلى اليوم، فإلى أي مدى كان الشابي مجسداً لروح الجماعة ودعواتها التجديدية؟

وننبه هنا إلى أمرين: أنه لا ينبغي أن يفترض أن محاولتنا رصد الأثر الخاص في الشعر الحديث (بعد الشابي) قد سبقتها قراءة «لكل» هذا الشعر، أو لأكثره، وقد جرى الاعتماد على جهود باحثين آخرين، كما قامت الذاكرة بدورها على قدر ما أسعفت، بما سبق لها أن قرأت، وإن لم تكن هذه القراءة السابقة بتوجيه من الشابي، ولتحقيق أهداف هذه الدراسة. الأمر الثاني أنه ليس في نيتنا أن «نتشدد» مع المتأثرين بفن الشابي على النحو الذي تشدد فيه أبو القاسم كرو، الذي أخذ يلهج بتأثر الشابي بجبران –في أكثر من كتاب من مؤلفاته التي عنيت بالشابي خاصة وكان لها فضل تقديمه إلى القارئ العربي– ومع هذا الإلحاح على فكرة التأثر بجبران فإنه لم يقدم إلينا من نماذج التأثر غير قصيدة واحدة، هي فيما نرى، لا تثبت هذا الذي رآه كرو، إلا أن نستخدم منهج القدماء في

مبحث «السرقات الأدبية»، الذي يقوم غالباً على تصيّد ألفاظ محددة، أو عناوين عامة، دون محاولة اكتشاف لروح الشاعر، واستخدامه الخاص لأدواته، بل إن بعض القدماء الذي عنوا بقضية السرقات رأى أن «المعنى» ليس من حق السابق إليه، وإنما هو من حق من أجاد صياغته، ورأى بعض القدماء أيضاً أن السرقة لاتكون في المعاني والألفاظ، فهذه متاحة مباحة، وإنما تكون في «الصور الشعرية»، لأن ابتكار الصورة، واستخدامها الفني هو ما يميز الشاعر عن غيره[1]

1 - إشـــارات

قد سبقت الإشارة إلى عبارة أوردها أبو القاسم كرو في معرض تدليله على أن الشابي قد أثر في شعراء كثر في مختلف بلدان المشرق العربي. وقد أورد الدعوى وترك علينا إقامة الدليل. وقد شملت الدعوى: نازك الملائكة، في أول دواوينها «عاشقة الليل»- وعبد الوهاب البياتي في «ملائكة وشياطين» ثم تتوالى أسماء الشعراء دون تحديد موقع الأثر:سليمان العيسى، وشوقي بغدادي، وفدوى طوقان، «وفي مصر نجد عدداً كبيراً، في مقدمتهم «كامل أمين، وفوزي العنتيل، وكمال نشأت»، ومن مقال لكاتب سوداني يسترفد اسمي الشاعرين: عبد المنعم السيد (الذي نقرأ في شعره تضميناً لقالب أبي القاسم الشابي) وإسماعيل حسن، الذي «تأثر بالشابي تأثراً واضحاً فاضحاً، حتى لنكاد نقرأ في شعره نغم الشابي الجميل»[2]

ونقرّ أولاً بأنه ليس في مقدورنا تتبع هذه الإشارة المترامية المساحة للتدليل على صدقها بالمقابلة بين النصوص، وإن كنا نميل إلى الأخذ بها، بل نرى أن أثر الشابي يتجاوزها إلى شعراء آخرين، ويتجاوز كذلك «التضمين» والتقليد إلى درجة الوضوح الفاضح - كما يقول الكاتب السوداني عن مُواطِنه، إلى ماهو أكثر جدية واخفى أثراً في الوقت نفسه.

وفي ما يخصّ نازك الملائكة وديوانها الأول، نصادف فيَ صفحته الأولى «مدخلاً شعرَياً» تظهر فيه روح الشابي ونزعته، بل طريقته في التعبير المباشر أحياناً:

أعـــبــر عـــمـــا تحسّ حـــيـــاتي

وارسم إحـــســـاس روحي الـغـــريـب

فأبكي إذا صدمتني السنين

بخنجرها الأبدي الرهيب

وأضحك مما قضاه الزمان

على الهيكل الآدمي العجيب

وأغضب حين يُداس الشعور

ويُسخر من فوران اللهيب

إن طابع «البوح» غالب على ديوان نازك، وهو المسحة الشاملة لما أبدع الشابي، ومن هنا حدث التقارب أو التشابه في مواقف ومنطلقات عدة، كما أن الاختلاف إلى حد المفارقة ماثل في تجارب بعينها، ففي «مرثية غريق»[3] نجد المشاعر الأنثوية طاغية في سبر التجربة واختبارها، وفي «سياط وأصداء»[4] اضطراب نفسي واضح، يناقض قصائد أخرى، وهذا ما برىء منه ديوان الشابي الذي تتلاحم قصائدة على شعور واحد، يصدر عن نفس واحدة، ونازك الملائكة لا تجمّل الموت ولاترحب به، فضلاً عن أن تتمناه، بل تجزع منه وتخشى لقاءه في قصيدة «بين فكّي الموت»[5]، غير أنها تغنّي للمجهول، وتطرح الأسئلة، ويتّشح شعرها في مجمله بغلالة من الحزن شفيفة، تذكر للوهلة الأولى بشعر الشابي وأساه، وإن يكن الأسى عند الشابي يرتكز على بصيرة فلسفية، أكثر مما ينبثق عن معاناة اجتماعية، أو يأس شخصي، كما هو الغالب (في هذا الديوان) في شعر نازك[6]. وللشاعرة ذاتها تعليق على بيت للشابي يكشف عن عدم جزعه لملاقاة الموت، إذ قال:

جفّ سحر الحياة يا قلبي البا

كي، فهيا نجرب الموت هيا

تعقب الشاعرة على هذا البيت بقولها: «فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذة من موقف تجاه الموت، يخالف المعتاد للمحتضرين، فهو بدلاً من أن يعرض استسلام الشاعر لهذا الفناء الذي لابد منه، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره في لهفة وشوق»[7]ومع هذا الفارق السيكولوجي المهم، بالنسبة لهذه القضية الأساسية (الموت) عند الشابي ونازك، فإن المعجم الشعري متقارب جداً. وكذلك تتضح ظاهرة التكرار عند الشاعرة[8]، فإنها أشد ما تكون وضوحاً عند الشابي، حتى مع القول بأنّ العقاد سبق إليها، على ما بيّنا.

وفي ديوان «عاشقة الليل» قصيدة بعنوان: «الفيضان»[9] تنطوي على ثلاثة أصوات، أولها: «صوت اليأس» والثاني «صوت الأمل»، والثالث «صوت الشاعر»، وهذا الحوار الثلاثي يذكّر بحوار ثلاثي آخر عند الشابي، فلسفي، في قصيدة: «حديث المقبرة»[10]، غير أن صوت الشاعر، هو الذي بدأ بطرح التساؤلات – الحسرات على المصير البشري، فناقشه الفيلسوف – أو روح الفيلسوف – في أهمية التطلع إلى الكمال، كما تدخلت أرواح أخرى كانت عابرة لتكمل «فلسفة الفناء» وتهدهد ثورة الشاعر. وفي هذا الديوان للشاعرة قصيدة: «على وقع المطر»[11] يمكن أن تتداخل مع شعر الشابي فلا يفطن للفرق غير خبير، وهذا الفرق قد يكون في كلمة أو كلمتين لم تجريا في شعر الشابي، أما نداوة اللغة وشفافية الصور فهي عند الشابي أمكن وأشدعذوبة، وإن يكن الاتجاه العام متقارباً جداً، إن لم يكن واحدا .نختار هذه المقاطع –في ختام القصيدة– متنوعة القافية:

أيها الأمطار ما ماضيك؟ من أين نَبِعْتِ؟
أابنة البحر أم السحب أم الأجواء أنت؟
أم تُرى من أدمع الموتى الحزانى قد عُصرت؟
أم دموعي أنتِ يا أمطار في شدوي وصمتي؟
ما أنا؟ ما أنتِ يا أمطار؟ ماهذا الخضمّ؟
أهو الواقع ما أسمع؟ أم صوتك حُلم؟
أيُّ شيءٍ حولنا؟ ليل وإعصارٌ وغيم
ورعودٌ، وبروق، وفضاءٌ مدلهمُّ
أسفا لست سوى حُلْمٍ على الأرض قصيرِ
تدفن الأحزان أيامي ويلهو بي شعوري
لست إلاّ ذرّةً في لُجة الدهر المغيرِ
وغداً يجرفني التيارُ، والصمت مصيري
وغداً تدفعني الأرض سحاباً للفضاءِ
ويذيب المطر الدفّاق دمعي ودمائي
ما أنا إلاّبقايا مطرٍ، ملءَ السماءِ
ترجع الريح إلى الأرض به، ذات مساءِ

أمطري، دوّي، اغلبي ضجة أحزاني ويأسي
أغرقيني، فلقد أغرقت في الآلام نفسي
املأي كأسيَ أمطاراً فقد أفرغت كأسي
واحجبي عنّي دجى أمسي فقد أبغضت أمسي

لمزيد الدهشة أطلنا الاقتباس من هذه القصيدة، إن الأمر -فيما يبدو لنا- يتجاوز رغبة التقليد، أو التأثر الواعي، إلى وحدة الباعث، ووحدة التصور، واتفاق القدرة على التعبير، يتجاوز الإعجاب بالشابي إلى عشق شعره، وترديده في الضمير، وإلاّ ما كان يمكن أن تطول السباحة في جدول الشابي الرقراق - الصاخب في الوقت نفسه، دون أن تتبيّن لنا علامة تدل على أن السابح شخص آخر، لو لم نكن قرأنا اسمه على غلاف الديوان.

ولأمر غير الطرافة نتطرق إلى الديوان الأول للشاعرة فدوى طوقان، لنستكشف كيف يمكن لسيدة أن تلائم عواطفها وانفعالاتها مع رجل، بحيث تختفي فروق المشاعر والصور، على أن شعر نازك الملائكة، القلق الحزين، استطاع أن يتخطى هذا الحاجز بوجه عام، أما فدوى طوقان فإن عالمها المنقسم بين قلق المصير (الوجودي الكوني - والأنثوي الشخصي) ومحاولات التكيف والبحث عن السعادة، وانتهاز الفرصة أحياناً، أقر مساحة فارقة بينها وبين الشابي. في معجم الألفاظ الذي نكاد نصادفه بتمامه في بعض القصائد، ونصادف منه شيئاً في قصائد أخرى، ولا نكاد نجد عليه دليلاً في حالات ليست قليلة، وكذلك الأمر في «الصور» وهذا يعود بالطبع إلى تنازع التجربة الخاصة، والثقافة، ففي ديوان: «وحدي مع الأيام» مؤشرات تؤكد أن ديوان الشابي ينبسط على مساحة واسعة في وجدان الشاعرة: إن الروح الشفيف القلق، والأسئلة حول الموت، والحيرة أمام غياب العدل، تدفع بالقصائد الأولى من الديوان: «مع المروج» - «خريف ومساء» - «مع سنابل القمح» إلى منوال الشابي لتنسج عليه ديباجتها. أما قصيدة «هروب»[12] فإنها كتبت من محبرة «أبو القاسم»، كما سبق لنازك الملائكة أن فعلت، فإلى أي مدى بلغت في توفيقها؟ ها هي ذي تخاطب نفسها، بعد مطلع تعثر فيه البيت الرابع[13] وبعد ثلاث مقطوعات أخرى مهدت للاندماج، تقول:

ألا كم تهيمين في عالم
تناءى بعيداً بعيداً مداه

وفي عمق روحك شوق ملحٌ
جموح لظاه، عنيف ظما
تراك هنالك تستلهمين السموات سرّ الردى والحياه
تراك هنالك تستطلعين خفايا الوجود وكنه الإله
ألست من الأرض؟ فيم انخطافك؟ فيم انجذابك نحو الأعالي؟
أأنكرت في الأرض هولَ الفناء، وظلم القضاء، وجور الليالي
تراك افتقدت جمال العدالة فيها، فهمت بأفق الخيال
محيّرة ولها تنشدين الحقيقة في غامضات المجالي
أراعك في الأرض سيل الدماء
وبطش القُوى والرزايا الكُبَر
أراعك فيها شقاء الحياة؟
أراعك فيها صراع البشر؟
أمن صرخات القلوب الدوامي
تعضّ عليها نيوب القَدَر
تلوذين في لهف ضارعٍ
بكوْنٍ تسامى نقيّ الصور
بلى، هي هذي المآسي الكبار تعذّب فيك الشعور الرقيق
فتنأيْن عن واقع راعب
إلى عالم عبقري سحيق
هو الوهم، عالمك الشاعري المثاليّ، مسرى الخيال الطليق
توحّدت فيه بأشواقك الحيارى، بهذا الحنين العميق

إن «المجاهَدة» هنا واضحة، والاصرار واضح كذلك، إنها «تتذكر» لفتات الشابي النادرة، وتكوينات قصائده الحائرة أما المصير الغامض، وقسوة الحياةالماثلة، فيسعفها المعجم حينا، ويتخلى عنها حينا آخر، فتلجأ إلى الضرورة الموسيقية، والافتعال لبلوغ القافية، ومع هذا فإنها ترفض التخلّي عن منبعها الثرّ الذي وضعته نصب ذاكرتها.

ونعتقد أنه من واجبنا أن ننبّه خطأ الظن بأن كل حيرة أما م المجهول، أو غناء للفناء،

أو فرح بالطبيعة واعتزاء إليها أو حلول فيها، هو راجع لا محالة إلى مصدر واحد، هو شعر الشابي، فالرومانسية هي الأم المخصبة لكافة هذه «البذور» التي تنبثق أصلاً عن استعداد نفسي فطري، وظروف اجتماعية ثقافية مواتية. أما مستندنا في إعادة ما اقتبسنا من شعر نازك وفدوى فليس الفكرة، أو السؤال، وإنما المعجم والطريقة من «الصورة» إلى «الإيقاع»، وعلى هذا الأساس وحده كانت نازك أقرب إلى الشابي، أما المعنى المجرد للأسئلة الحائرة، فإنه هو هو لم يختلف في شيء.

وقد يحق لنا الاكتفاء بشاعر واحد من الجيل الذي أعقب رحيل الشابي، من تلك الأسماء التي رأى أبو القاسم كرو أنها تأثرت بشاعرنا، وهو فوزي العنتيل صاحب «عبير الأرض» وقد يلفتنا إلى عنوان الديوان الدلالة الاجتماعية (الفلاّحية)، وهي توازي الاهتمام بالرعاة ومظاهر الطبيعة في شعر الشابي وللهدف نفسه الذي رمى إلى تحقيقه، على أننا سنجد في الديوان قصيدة في ذكرى الشابي بعنوان: «أصداء من تونس»[14] (عام 1953) وقد رسم الشاعر صورة لعالم الشابي أخذت مكوناتها من ديوانه، فكانت خير تحية تزجى لذكراه، كما نجد في ديوان العنتيل قصيدة عنوانها: «الجنّة الضائعة»[15]، وهو عنوان إحدى قصائد الشابي المتميزة، التي أقامت شهرته على أساسها، وفي العلاقة بين جنة الشابي وجنة العنتيل نكتة لطيفة – كمايقول القدماء –فجنة الشابي الضائعة هي زمن الطفولة، والبراءة، وجنة العنتيل الضائعة هي المرأة والحب، ومع اختلاف «الرؤية» تفاوت العمق والشفافية وفلسفة الحياة، بحيث نقول إنه لا علاقة بين القصيدتين تتجاوز وحدة العنوان، لكن العنتيل تذكر –متأخراً– منحى الشابي في قصيدته، فحاول أن «يلتوي» بنهجه ليلاقيه وأن يكن في حاشية محدودة، وقد جاءت هذه «الحاشية» ملصقة بتجربة العنتيل المختلفة، ولم تكن قطعة منها، فضلاً عن أن تكون تماماً لها. إن الشابي يبدأ بوصف «عهود عذبة في عدوة الوادي النضير» أما العنتيل فإنه يتحسر على «هذه الأنغام، هذا الأسى، ذكرى ليالي الجنة الضائعة» فالمسافة شاسعة بين الشاعرين، مع هذا«غامر» العنتيل بمحاولة إدماج تجربته في خلاصة تجربة الشابي رغم اختلاف الانفعال الدافع:

يا زورقي التائه.. بين الشعاع
أطلقْ جناحيك.. وراء الغيومْ
رفّتْ علينا نسمات الوداعْ
دامية الظلّ كدمع الكروم

يـا زورقـي الـتـائـه.. حـان الـزمـاع

لـلشـاطـئ المجـهـول.. فـوق الـنـجـوم

يسوّغ للعنتيل هذا الختام أن تجربة حبه لا تفوح منها روائح مادية، إنها تهويمات حول ذكريات غامضة، فليس الفارق بينه وبين الشابي يرتكز على التناقض أو يقارب مداه، وليس الفارق في «نوع» العاطفة، بل في «مساحة» العاطفة، فالشابي يبثّنا تجربة وجود، والعنتيل يشكو مرارة ذكريات شخصية.

أما الإشارة قبل الأخيرة، في هذه الفقرة، فهي عن وجه شبه، أو تأثر، بين الشابي ونزار قباني، ولا نقصد بنزار تجربته النفسية، وهي نقيض لتجربة الشابي، ولا نهجه الحياتي فهو مناقض كذلك، ولا تكوينه الثقافي فإنه مختلف جدا، لكنّ قدراً كبيراً من تأثير شعر نزار (جاذبيته) يأتي من مقدرة واضحة على استخراج المعنى الطريف أو الصورة النادرة من اللغة المألوفة في الاستخدام العام، من العبارات المتداولة، من اللغة العادية. وقد لا يفطن بعضنا، أو لم يفطن، إلى وجود هذه السمة في شعر الشابي، وسأضع مثالاً واحداً، يمكن أن نضع اسم نزار عليه، أواسم الشابي، لا فرق، حتى وإن كان النصّ على اسم تونس يجعلنا نفكر في الشابي أولاً:

أنـا يـا تـونـس الجـمـيـلـة فـي لـجّ

الـهـوى قـد سـبـحـت أي سـبـاحـه

شـرعـتـي حـبـك الـعـمـيـق وإنـي

قـد تـذوقـت مُـرَّهُ وقَـراحـه

لـسـت أنـصـاع لـلـنـوّاحـي ولـو

متّ وقـامـت عـلـى شـبـابـي المـنـاحـه

لا أبـالـي وإن أريـقـت دمـائـي

فـدمـاء الـعـشـاق دومـاً مـبـاحـه[16]

فإذا صدمتنا «اللواحي» بأنها ليست من مستخدم نزار، فإن الأبيات الثلاثة الأخرى، والرابع منها بصفة خاصة، هي لفظا وشعوراً ومعنى، وتركيباً، من صنع نزار، وعليها بنى أعلى مدّ بلغته شاعريته، وشهرته.

وحين يقول الشابي:

أنقذيني من الأسى فلقد أمسيت لا أستطيع حمل وجودي[17]

فإنه، وإن يكن المعنى المجرد مسبوقاً (في الشعر القديم)، قد تفوّق في الصياغة، إذ قارب التعبير الشعبي المتداول: «لا أستطيع حمل نفسي» أو ما يشبهها من العبارات، وهذه طريقة نزارية، عرف بها فيما بعد.

وكذلك حين يقول الشابي، يطرح الأسئلة «في ظل وادي الموت»:[18]

نحن نشدو مع العصافير للشمس

وهذا الربيع ينفخ نايهْ

نحن نتلو رواية الكون للموت

ولكن ماذا ختام الروايه

هكذا قلت للرياح فقالت:

سل ضمير الوجود:كيف البدايه؟

إن الفرق بين الشابي ونزار،في صياغة هذه الأبيات،أن الأخير لا يتلو رواية الكون للموت، وإنما يتلو رواية الحب للكون، وهو فرق نفسي عظيم كما هو واضح، ولكنه لن ينال من جمال الصياغة، ولن يهز منطقها،بل ربما ازدادت تماسكا،وإقناعا بقوة الفطرة.وفي القصيدة ذاتها يقول الشابي:

قد رقصنا مع الحياة طويلا

وشدونا مع الشباب سنينا

وعدونا مع الليالي حفاة

في شعاب الحياة حتى دمينا

ونثرنا الأحلام والحب والآلام،

والياس، والأسى، حيث شينا

فإذا وضعنا(عراةً) في مكان (حفاة) لأصبح هاذا المقطع نزاريا تماما.وهنا نشير إلى أمرين:أننا تجنبنامن شعر الشابي ما هو في وصف المرأة ومعاني الغزل، لأن معاني الشعراء في الغرض الواحد قد تتقارب بدافع وحدة الموضوع وما يستثير في النفس،

كقول الشابي:

واحتضني، فإنني لك، حتى
يتوارى هذا الدجى ونجومه
ودع الحب ينشد الشعر لليل،
فكم يُسكر الظلامَ رنيمُه
وأقطف الورد من خدودي وجيدي
ونهودي، وافعل به ما ترومه[19]

فهذا مما لا يختص به شعر نزار، وإن تكن عبارة «وافعل به ما ترومه» من النوع الذي ألمحنا اليه سابقاً .

الأمر الثاني أنه ـ ربما ـ كان من الواجب أن نأتي بأمثلة من شعر نزار، تدعم الدعوى وتحدد وجهها، كما صنعنا مع الشعراء من قبل، ولكن لم نفعل لأننا لم نرد تأثر نزار بكلمة، أو كلمات أو صورة، أو معنى، وإنما جاء التأثر هنا في الأسلوب، فلا حاجة لنا اقتناص كلمة أو أبيات، لأن أسلوب الشاعر، هو كل شعره، أو جوهر شعره .

أما الإشارة الأخيرة فإلى هذه الشوارد، النوادر، من أبيات الشابي التي سبق إليها، فأصبحت ـ من بعده ـ معهودة أو مألوفة، بلفظها أو معناها، أو نهجها الصياغي، لدى الشعراء، وتقصّي هذا الجانب يحتاج إلى عناية خاصة، وهنا نسجل ما نرى أن الشابي انفرد به، أو سبق إليه :

إن هذي الحياة قيثارة الله
وأهل الحياة مثل اللحون

كآبتي فكرة مفردة
مجهولة من مسامع الزمن

ما اخال النجوم إلاّ دموعا
ذرفتها محاجر الأعوام

وإذا الكون فلذة من جحيم

تتغذى بكل قلب دا

هو الموت طيف الخلود الجميلُ

ونصف الحياة الذي لا ينوح

إلى النور! فالنور عذب جميل،

إلى النور، فالنور ظل الإله

الويل في الدنيا التي في شرعها

فأس الطعام كريشة الرسام

فالإله العظيم لا يرجم العبد

إذا كان في جلال السجود

إن الحياة وما تدوى به حلم

واعبد الأمس واذّكر صور الماضي

فدنيا العجوز ذكرى شبابه

فارموا إلى النار الحشائش والعبوا

يا معشر الأطفال تحت سمائي

ههنا في كل أن تمحى

صور الدنيا، وتبدو من جديد

لقد كان النقد العربي القديم يهتم بإحصاء المعاني (وقد يقصد الصور النادرة) التي

افترعها الشاعر، ويحددمكانته على أساس هذه الإدراكات الجديدة، وقد أحصينا هنا عشرة مواضع، هي معان وصور، نرى أنه سبق إليها، ومن ثم،فإن من حقه أن تعود إليه حيثما وجدناها- وسنجدها كثيرا- في شعرنا الحديث.

2 – **متشابهان.. أم : متشابهون؟**

عمل الذاكرة هو جوهر العقل الإنساني، المحدد لقدرته، وتداعي النظائر والنقائض إحدى قدرات هذا العقل ورغباته المستسرة في الإعلان عن وجوده، وعمل الناقد الأدبي ترتكز أصوله – مهما اختلف منهجه – على قدرة الذاكرة، وقدرة كل عقل محكومة بممارسات صاحبه وحدود تجاربه الخاصة المتنوعة.وإلى هذه الأسس ترجع الرغبة في الربط، والموازنة، والمقارنة، والحكم بالتشابه، والحكم بالاختلاف، أو التناقض. ولأن العقل يقوم على(النظام) ويستصفي المعرفة (أو المعلومات) في أنساق (أو منظومات)فإنه، إذا استدعت حاجة، لا يلبث أن يقوم بالربط بين نقاط منفصلة ليجعل منها نسقه الخاص، أو منظومته، لنوع من المشابهة يطفو إلى دائرة الوعي، بفعل قوة (التداعي) الكامنة.

من هنا نجد إلحاح أبو القاسم كرو – مثلا – على إرجاع شاعرية الشابي إلى شاعرية جبران.فما نسبة الموضوعية الخالصة، وما نسبة الخبرة الخاصة في إصدار مثل هذا الحكم؟ وإعمالا لهذا الأساس نفسه يمكن أن نتوقف عند بعض الكتابات النقدية التي ربطت بين الشابي، وشاعر اخر (هو مشرقي في جميع الأحوال).وأهم كتابين في هذا المجال:(الشاعران المتشابهان الشابي والتيجاني)[20]، و:(شاعران معاصران: إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي)[21].والكتاب الأخير اكتفى بوصف المعاصرة الزمنية، ولم يطمح إلى التشابه الفني، ومع هذا فإن أبو القاسم كرو لم يرحب بالكتابين معا، وإن سجلهما في قائمته البيليوجرافية، فلم يقتبس من الأول شيئا، ونقد الاخر نقدا حادا، وحمله تبعة الأخطاء التي انتشرت حول سيرة الشابي وشعره في المشرق خاصة.في حين أن كرو نفسه رحب – باحتفاء واضح – بالاقتباس من مقال صغير، بمجلة غير متخصصة، لأن كاتبه لا يقول بالتشابه، أو المعاصرة، وإنما يعلن (التأثر) بل يصف هذا التأثر بأنه واضح فاضح[22]، ولم يتنبه أبو القاسم كرو إلى أنه لو صدقت مقولة التأثر الواضح الفاضح فإنها تؤدي إلى نفي الشاعرية، وتجريد هذا (المفضوح) من لقبها، ومن

ثم إبطال حق الشابي في أن يكون مؤسس حركة، أو صاحب تجديد، يملك منابعه، لكنه لا يتحكم في مجراه، يصنع إطاره،ولكنه لا يملي مفرداته وتفاصيله.إن الشاعر الكبير، المؤسس،الرائد،كالناقد،يدل على الطريق (وإن يكن بفنه وليس بفكره المجرد) ولكنه لايسيره من أوله إلى آخره.وإلاّ كان نصيب الاخرين مجرد التقليد،إنه كالمدرب الرياضي،يصنع اللاعب الفائق، دون أن يكون قد أدّى هذه الحركات التي يوجهه إليها، هي بذاتها، أو يملك استطاعة أدائها عمليا . وهذا كله يعني أن الحكم بالتأثر ينبغي أن تتسع دائرة البحث فيه، وقد قدمنا طرفا من هذا في أماكن متفرقة، من هذه الدراسة . وأن ننظر إلى التشابه على أنه ليس إنكارا للتأثر، الذي قد يكون عاما، منعكسا على المناخ العام، وقد يكون مباشرا، فليس ثمة ما يمنع أن يتعاصر الشاعران، وأن يبدأ كل منهما في منطقة نائية، ثم يحدث أن يقرأ أحدهما للآخر، فينعطف نحو طريقة صاحبه، دون أن يلقاه، بل دون أن تترادف قراءاته في هذا الاتجاه الذي انعطف إليه، مكتفيا بالتقاط طرف الخيط، والسير مع المؤشر العام، موجها ظروفه الأخرى لتعميق هذا المنعطف الجديد . ونرجح أن هذا ما حدث بين التيجاني والشابي .

لقد سجل أبو القاسم محمد بدرى في كتابه أوجه الشبه المشتركة بين الشاعرين، وهي متعددة، ترجع إلى الأسرة، والثقافة، والتوجه الفني فقد «شعرا أيضا بضرورة مزج الثقافتين ـ العربية والغربية معا ـ حتى يتولد من هذا التركيب عنصر جديد يغذي روحيهما، ويوسع من أفق تفكيرهما ونظرتهما للحياة . غير أن اللغة كانت تحول بينهما وبين تحقيق ضالتهما، لأن كليهما لم يتعلم لغة أجنبية»[23] وكذلك اتفقت فلسفتهما في النظر إلى الحياة ـ كما يرى المؤلف ـ

«ونزع كل منهما نزعة التصوف والزهد عن الملذات الجسدية، من غير أن يعيشا بمعزل عن الحياة الاجتماعية في بلديهما، والإحساس بأحوال مواطنيهما»[24]ويصل التشابه أو التطابق إلى ما لا إرادة لهما فيه، فقد رحلا عن الحياة في السادسة والعشرين أو دونها[25] . على أن الباحث يمضي إلى شعر الشاعرين فيقيم موازنات بين ما يسميه فلسفة الشاعرين ـ ويعنى الرؤية ـ والنظم والتعبير، والصور الشعرية ...إلخ، حريصا ـ كل مرة ـ على صفة المشابهة، وليس التأثر، معتمدا في تأكيد هذه المشابهة على أن الشاعر السوداني كان صدى لظروفه الخاصة، وظروف وطنه العامة التي تصادف أن كانت تشبه

ملابسات حياة الشاعر التونسي، وظروف وطنه في المرحلة نفسها أيضا، ومعتمدا على وجود فروق انفرد بها كل من الشاعرين، فالشابي عذب العبارة، سلس الإيقاع، غزير الصور، والتيجاني واضح الاحتفاء بالتراث الشعري لأمته العربية، ونزعته الصوفية تشكل مفرداته كما توجه معانيه : على أن هذين السببين ـ على افتراض تأثيرهما، ولا بد انهما قد أثّرا –لا ينفيان مؤثرا اضافيا هو جماعة أبولو، ومجلتها، وقد رأينا كيف تميز موقع الشابي في هذه الجماعة، وكيف كان اقرب افرادها ـ باستثناء مؤسسها ـ للحفاظ على «اصوليات» الشعر العربي الجمالية بوجه عام، والإيقاعية بصفة خاصة . ومما يمكن استنتاجه أن التيجاني لم يحظ بأن يكون عضوا في الجماعة أو أحد كتاب مجلتها، مما يعني أنه كان محدود القدرة في محاولاته المبكرة، (وفي هذا يختلف عن الشابي الذي بدأ قويا واضح النبرة بدرجة مثيرة) فلما بلغ أشده وأوشك أن يستوي كانت أبولو الجماعة تفرقت، وأبولو المجلة توقفت وجاء الموت المتعجل يحصد التيجاني قبل أوانه .

إننا نجد رومانسية التيجاني واضحة وعامة معا حين يقول عن النيل :

أنت يا نيل، ياسليل الفرادي
س، نبيل موفق في مسابك
ملء أوفاضك الجلال فمرحى
بالجلال المفيض من انسابك
حضنتك الأملاك في جنة الخلـ
ـد، ورفّت على وضيء عبابك
وأمدت عليك أجنحة خضـ
ـرأ، وأضفت ثيابها في رحابك

فلولا رقة العبارة ـ التي لا تحتسب للشاعر في كل الأحوال ـ والإيقاع الراقص، لقلنا إنها محاولة «تبسيط» لقافيّة «شوقي» الغامرة، التي برّت كلّ ما أبدع الشعراء عن النيل.(26)

أما نَفَس الشابي فيبدو في حديث التيجاني عن الحب والجمال :

وعبدناك يا جمال وصغنا
لك أنفاسنا هياما وحبا

ووهبنـــا لـــك الحـــيـــاة وفـــجّـــر

نا ينابيـــعـــهـــا لعـــينيـــك قـــربـــى

وســـمـــونا بكل مـــا فـــيك من ضـــعـ

ـف جـــمـــيل حـــتـــى اســـتـــفـــاض وأربى

وحـــبـــونـــاك مـــا يـزيدك يا لـــغـــز

وضـــوحـــا، وأنـــت تفـــتـــا صـــعـــبـــا

مَن ترى وزّع المفـــاتـــن يـاحُـــســـ

ـن، ومـــن ذا أوحى لنا أن نُحـــبّـــا

مـن تـرى عـلّـم الـقـلـوب هـوى الحـــســـ

ـن، وقـــال اعـــبـــدي من الحـــسـن ربّا

مـن تـرى ألـهـم الجـــمـــال، وقـــد أعـ

ـطاه من جـــبـــرة الحـــوادث عـــضـــبـــا

أن يبث الـهـوى مـــفـــاتن فـــي جـــفـ

ـن بليغ، وأن يـجـــود ويـأبـــى

من ترى وثّق العـــرى بين مـــســـحـــور

ين: أســـمـــاهـمـــا جـــمـــالا وقـلـبـــا

إنـه صـــانـع الـقـــلـــوب الـتـي تـنـ

ـصبّ في قـــالـب المحـــاسن صـــبـــا[27]

ها هنا نجد الشابي مؤثرا، بقدر ما نجد التيجاني شاعرا أصيلا، دون تناقضٍ بين صواب الحكمين أو مبالغة في الوصف، ولو أن ديوان التيجاني بين أيدينا، ولو أن قصائده مرتبة زمنيا، فإن هذه القطعة الفائقة لا بدأن تكون قد صنعت بعد أن استفاض ذكر الشابي وبلغ شعره السودان . إن هذا الإيقاع المتدفق، وهذا الاستفهام المتتابع الذي ينتظرجوابه في النهاية، فيصنع حالة من الترقب والانتظار، كما يعمل عمله في الامتداد باللوحة، وخلق الانسجام والتلاؤم بين ألوانها، هو من السمات المتكررة في شعر الشابي .
ولم يكن تمجيد الجمال الأنثوي بعيدا عن اهتمام الشابي، وله فيه أكثر من قصيدة، لكنه كان ينتهي بهذا التمجيد إلى التحسر على فناء الجمال، أو ضياع حظه هو في حرمانه من

هذا الجمال، أما التيجاني فقد انتهى بأسئلته الدهشة ـ وليس الحائرة ـ إلى خالق الجمال سبحانه، وهو ما يلائم نزعته الصوفية .

ويوصف التيجاني بعامة أوصاف شعراء الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، من صدور عن الحدس، وليس الفكر، وإيمان بالحرية، وإيثار التحليق على أجنحة الخيال، وعشق الكآبة والألم، والتغني بالبراءة والطبيعة، وقد يبلغ عشقها درجة الحلول فيها، وقد بلغ التيجاني هذه المنزلة «وكان يحتفظ في داخله بصورة نقية للطبيعة، تتمثل أساسا في البراءة والجمال والجلال»[28]، وإذاً فقد تكشفت لنا عوامل التشابه، ومؤشرات التأثر في الوقت نفسه. على أن الفرق البازغ بين الشاعرين هو قوّة التحدي عند الشابي، والانسحاب الصوفي عند التيجاني، وهو فرق ليس هيّنا، لأنه متمكن في صميم النظرة إلى الحياة، وفي قوة الروح وطاقة الإحساس بالآخرين، وهذا يؤثر في «موضوع القصيدة»، كما يؤثر في صورها، وألفاظها، واتساع عاطفتها .

ثم إن التيجاني يفتح صفحة التأثر السوداني بشعر الشابي، ذلك التأثر الذي سبقت الإشارة إليه في عبارة حددت اسمي الشاعرين عبد المنعم السيد، واسماعيل حسن، مثلين للشعراء الشباب الذين اتصلوا بالشعر العربي في كافة أقطاره ومنابره، لكن تأثرهم بالشابي كان أشد وأقوى[29]، ولا نجد بين أيدينا ما يمكن أن نوثق به هذه الإشارة إلى الشاعرين، غير أن عبد القادر القط يشير إلى شاعر سودانيّ آخر هو حسن عزت الذي تأثر بنهج الشابي في ترادف الأوصاف، وتراكم الصور، فضلا عن تدفق الإيقاع المترتب على هذا الترادف، وهذا واضح في قصيدة له بعنوان : «لوعة الصوفي»، منها :

وإذا شئت أن تراني تجدني
في نطاق الندى وعطر الورود
في افترار الثغور، في هدأة الغُد
ران، في غنّة الكمان السعيد
في خرير الأمواج، في هزة الأغـ
صان في أنّة الصريع العميد
في بكاء المحزون، في أنة المجروح
في زفرة الطريد الشريد

في الأغـــانـي الســكرى يبــــددها الـغـــا

ب فــــتـــــفنى عـلــى ظــلال الــبـــرود[30]

وليس يعنينا الآن التقييم النقدي لهذه الظاهرة الأسلوبية الواضحة في ديوان الشابي، التي لا يرضى عنها عبد القادر القط، وإن يكن هذا التقييم في صميم «التأثير» من حيث وجهته وأهميته، لكنه يوافقنا على أن ديوان الشابي هو مرجع هذه الطريقة[31].

إن ما يصدق على التيجاني من أوجه التشابه في النشأة والمعاناة والمصير وخصائص الشعر من ثم، مع الشابي، يصدق - بدرجة أكبر - على الشاعر محمد عبد المعطي الهمشري، أحد شباب أبولو، ورفيق ناجي وعلي محمود طه وجودت، ما بين البداية في مدينة المنصورة، والتجلي والتألق على صفحات أبولو، والمنفرد بالرحيل المبكر، من بين رفاقه. على أننا نفضل أن نعرض لأمر تأثر الهمشري بالشابي تحت عنوان آخر، ونؤثر أن نشير إلى شاعرين خليجيين نرجح أن أصداء الشابي في شعرهما واضحة.

الشاعر الأول كويتي، هو فهد العسكر، وقد ولد عام 1917 - تقريباً على أرجح الاحتمالات، وتوفي عام 1951، وهكذا مضى شاباً مثل شاعرنا التونسي، وإن يكن أمهل قليلاً، غير أنه في هذه السنوات التي تجاوز فيها عمر الشابي كان العسكر يعيش محنة فقد البصر. والعسكر شاعر متمرد على جمود التقاليد في زمانه، يصب غضبه على أصحاب العمائم خاصة، كما فعل الشابي من قبل :

يا نشء عـــرقلت الـعـــمـــائم ســـيـــرنا

والـديـن أضــــحى سلمـــا لـلجـــانـي

يـانشء وا أســــفـــا عـلـى ديـن غـــــدا

أحـــبـــولـــة لـلأصــفـــر الـرنـــان

فـــجـــرائم الـعلمـــاء وهي كـــثـــيـــرة

تـنـمـــو بظل الـصـــفـح والـغــــفـران

كـــيـف الـنهـــوض بـامـــة بـلــهـــاء لا

تـنـفـك عـــاكـفـــة عـلـــى الأوثـــان؟[32]

ولكن الشاعر حين تمرّد، بحث عن السلوى، في الخمر، وليس في الهرب إلى الطبيعة:

يا ساقي الخمر لا شلت يداك أدر
بنت النخيل فإن الصحو أضناني
وانضح بها كبدا نهب الجوى وأثْرِ
بالله غافيَ إحساسي وإيماني
فكم على ضوئها الفضيّ من صور
شتى تجلّت لعيني ذات ألوان[33]

وهنا نوضح خمسة أمور:

1 – أن التمرد قدر شعراء تلك الفترة من زمن النهضة العربية، فالتشابه في هذه النزعة لا يستند إلى تأثر مباشر، وإن كان لاينفيه، وبخاصة أن العسكر كان متطلعاً للتجديد، وكان يستجلب الدواوين والمجلات من مصر ولبنان في ذلك الوقت الذي تصعب فيه المواصلات، لدرجة أنه كان يفاجئ جلساءه بكلمات يقولها باللهجة القاهرية، وهم لا يملكون مجاراته[34]. وقد اقترن هذا التمرد أو كان ثمرة لحدة مزاجه، وشدّة توتره.

2 – وأن دور العسكر في تطور الشعر الخليجي يتطابق ودور الشابي في تطور الشعر التونسي، ومشاركته –نسبياً– في تطور الشعر العربي بوجه عام. لقد أنهى العسكر (في الكويت خاصة– وفي الخليج بعامة) مرحلة شعر الفقهاء، وأقر مبدأ حرية الشاعر وتعدد مصادر إلهامه، واولها تجربته المباشرة[35].

3 – وأن باحثاً شاعراً كويتياً سبق أن أعلن عن وجه تشابه (وليس تأثر) بين الشابي والعسكر، «كلا الشاعرين عبر عن تجربة شعورية واحدة، ألا وهي أزمة نفس حساسة، يشدّ من أزرها عقل مثقف كبير، تصطدم بمجتمع متأخر النظرة، متخلّف الركب عن الحضارة، بسط الأجنبي عليه يده، فماله في حياته على نفسه من سلطان»[36]

4 – وسنجد عند العسكر بعضاً من ظواهر الفن الشعري عند الشابي مثل التكرار، والمقابلة بين الأضداد، كقوله:

ويلاه أجنحة النسور تكسرت
والنسر لا يقوى على الطيران
وأرى الفضاء الرحب أصبح مسرحاً
واحسرتا، للبوم والغربان
والليث أمسى بالعرين مكبلاً
والكلب يرتع في لحوم الضأن[37]

وبعض الاتجاهات المعنوية، مثل الإسقاط، كما في قصيدة «البلبل»[38]، وتعجل الموت والضيق بالحياة والرغبة في أن يكون ذكرى، وعنوان القصيدة: «اذكريني»[39] وفيها يقول:

يا ملاهي الصحب في تلك الرمالِ
أنا مذ أقفرت، في عيش مرير
أنا موتور، ولكنْ ما احتيالي
آه، واشوقي إلى اليوم الأخير

اذكريني

5 – ولكننا لانتوقع أن يكون العسكر صورة للشابي، أو صورة خليجية له، فضلاً عن أن يكون تطويراً لتجربته الفنية والموضوعية، لأن مصادر الثقافة مختلفة، والموروث الاجتماعي، ونوع المواجهة، وأسلوب التحدي كان مختلفاً كذلك.

أما الشاعر الخليجي الآخر، فهو خلفان بن مصبّح، الذي يوصف بأنه «الشاعر الجامح» وقد عانى محنة المرض على نحو أقسى مما عانى الشابي من قبل، ورحل قبل أن يتم ثلاثة وعشرين ربيعاً (1923-1946) وهو من إمارة الشارقة (دولة الإمارات العربية

المتحدة) وقد فقد الكثير من شعره كما هو مألوف في تلك البيئات المغرقة في سباتها ذلك الوقت حين تفاجأ بصوت حرّ، يغني للحياة، وللحب، وهذا كان طابع شعر خلفان بن مصبح إلى أن أصيب بمرض عضال، فارتكست أنغامه تعبر عن عذاب المرض ولوعة الفناء:

هدأ الليل فجاراه السكون
وتمشى النوم ما بين الجفون
فلننم يا عين ما خط يكون
وعلى الأقدار تمضي الكائنات
كم لهذا النوم من فضل يرى
يبعد الإنسان عن دنيا الورى
تسكن النفس وتنسى ما جرى
من شقاء الكون في هذي الحياة[40]

فهنا ومضة «شابية» لا ترتقي إلى مستوى التأثر، لأن المتلقي - على افتراض حدوثه - لم يكن يملك القدرة على تطويع المعاني والصور، ولهذا وضعها في غير سياقها المناسب، كما نرى في القصيدة

3 - قصائد بذاتها

وهنا يختلف وجه التأثر الذي يأتي قصدا، وانعكاساً لقصيدة بعينها، ومن قبل كانت لنا وقفات مع قصائد لشعراء ظهر فيها أثر الشابي جلياً، لكن هذا الأثر يأتي من أسلوب الشابي، أو من إحدى خصائص هذا الأسلوب، كطريقته في التصوير، أو منحى الإيقاع أو تكثيف الأوصاف. أما في هذه الفقرة فإن التأثر بقصيدة هي الباعث لقصيدة لدى المتأثر، فهنا يكون التأثير شاملاً، يبدأ من التجربة في ذاتها، ثم يتطرق إلى التشكيل بكافة عناصره اللغوية والتصويرية والإيقاعية. وقد يصح اتخاذ هذا النوع من التأثير مؤشراً لأهمية الشاعر وسبقه إلى «فتوحات» لم يجد الآخرون مناصاً من الاستجابة لها والسير فيها، وإذا اعتبرنا هذا ضرباً من «المعارضة»، أو «النهج» فإنه لم يعارض (بفتح الراء) ولم يُنهج سبيل غير الشعراء العظام، وهم قلة، كأبي تمام، والمتنبي، والمعري، وشوقي. على أن

الشاعر المعاصر -قريب العهد من زمن الشابي- قد يجد حرجاً في مرحلتنا كثيرة الادعاء، واسعة النشر للشعر بوسائل شتى -أن يعترف بأنه أخذ تجربته من مصدر شعري آخر (في حين لا يشعر بالحرج حين يشير إلى الأخذ من الأساطير أو الحكايات الشعبية مثلاً) ومن ثم قد يجهد نفسه في إخفاء «الباعث» الذي يحتذيه، والنموذج الذي يتطلع إليه، وقد ينجح، وقد يتمكن النقد -ولو بعد حين- من كشف الصلة بين النصّين، بوسائله في التحليل والمقابلة بين العملين. والذي نحرص على تأكيده قبل الخوض في هذا الجانب أن إثباته أو الإطمئنان إليه أو احتمال صوابه يرفع من مكانة شعر الشابي، لأنه بمثابة شهادة له من شاعر آخر، ودليل على استمراره متحورا في عواطف وأفكار الأزمنة الشعرية التالية لزمانه، ولكن ارتفاع مكانة الشابي شاعراً لا تؤدي إلى هبوط منزلة الآخر أو الحكم عليه بأنه مجرد تابع، كما نحكم على النجوم أو المذنبات التي تقع في أسر الكواكب العظيمة، فتظل تدور حولها لا تغادر دائرتها، فهذا مما لايقاس، لأن الشاعر المتأثر هو أيضاً شاعر عظيم، متنوع التجارب، صاحب فتوحات بدوره، وهذا «الامتياز» الذي آثر به الشابي هو تقدير للشابي لا يؤدي إلى ثلبه أو إدانته.

الهمشري

تتشابه سيرة محمد عبد المعطي الهمشري مع سيرة الشابي في أمور، كما تعاكسها في أمور أخرى. كان معاصراً له، ولد عام1908 وعاش عمراً قصيراً، إذ توفي عام 1938، مريضاً بصدره. يتشابه مع الشابي في صدمة الحب المبكرة التي تبعثر الإرادة، وتشيع الإحباط، لكن الهمشري درس في كلية الاداب. وقرأ الشعر الإنجليزي، وكان في الحومة المصرية: زمن شوقي وحافظ ومطران ومدرسة الديوان. ونحن نذكر هذا كي لا يذهب بنا الظن كلما وجدنا ملمحا فنياً يمكن أن يجمع بين الشابي والهمشري أن نتورط فنحكم بتبعية أحدهما للآخر. على أن صالح جودت يصف الهمشري بما يوشك أن يجعله صورة من الشابي، ونقيضاً له في الوقت نفسه، يقول:

«ماعرفت شاعراً يحب الحياة ويفرق من الموت كهذا الشاعر، رحمه الله، كان يحب الحياة وينهبها نهبا، وقد يضلّك من أمره أنك لا تجد في شعره أثراً لضحكة أو ابتسامة. بل لعلك واجد كل ماهو نقيض ذلك، من تجهم وتشاؤم، وحديث عن الموت، ونبوءات بدنوه

منه، وحسبك من ذلك أن تقرأ قصيدة له، مثل «شاطىء الأعراف» لتجده يتمثل نفسه بين غياهب الآخرة، وتجده يردد كلمات: الموت، والمنايا، والمنون، والعدم، والفناء، والبلى، وكل ما يؤدي هذا المعنى أكثر من مائة مرة في قصيدة واحدة»[41]، على أن «شاطىء الأعراف» درة شعر الهمشري وملحمته الخالدة، قد انتجت مرتين، إذ كتب الهمشري منها فصولاً نشرها على صفحات مجلة «السياسة الأسبوعية» عام 1929، ثم انقطع عنها زمناً، ليعود إليها بالصقل والتنقيح والتنسيق والاستكمال، لينشرها كاملة في عدد خاص من أعداد أبولو عام1933 [42] وإذ يقابل، أو يربط بعض الباحثين بين هذه الملحمة المطولة، و «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، من حيث هما نتاج لثورة 1919 ومحاولة اكتشاف شخصية مصر، حيث يمتزج الحب بالموت، وتتجلى الأصالة الدينية ممتزجة بوحدة الشعور[43]، يساعد على هذا المناخ الفكري العام للمرحلة، وتقارب تاريخ إبداع هذين العملين النادرين، فإننا نرجح أن الهمشري عاد إلى محاولته الأولى فنسقها، وأكملها بعد توقف، وأن هذا كان بعد قراءته لشعر الشابي، قبل أبولو وعلى صفحاتها، وأن هذا الطابع «العدمي» قد وجد غذاءه في هذا الشعر، كما وجد معجمه الخاص.

على أن عبد العزيز الدسوقي يتوقف عند قصيدة بذاتها للشابي، ويرى أنها مؤثر مباشر في قصيدة بذاتها للهمشري، هي قصيدة: «إلى جتا الفاتنة»[44] «وجتا» هذه حبيبة الصبا المحركة للشاعرية المبكرة، وحضورها في دنيا الواقع لايناقض أن يستحضرها الشاعر بعد زمن الصبا وأن يرتفع بها إلى مكانة المثال، وأن يجعلها رمزاً. ويجري الباحث موازنته بين: «إلى جتا الفاتنة» وقصيدة «صلوات في هيكل الحب» وقد نشرت قصيدة الشابي في عدد إبريل 1933من أبولو، ونشرت قصيدة الهمشري في نوفمبر 1933 على صفحات المجلة ذاتها، قصيدة الشابي تسبق بسبعة أشهر. وإذ نرجع إلى «جتا الفاتنة» سنجد «روح» الشابي وطريقته أوضح من أن ينبه إليها، إذ يقول الهمشري:

قبل هذي الحياة كنت أصلي
يا حياتي لحسنك المعبود
فيك افنيت أدمعي في غنائي
فيك عفرت جبهتي في سجود
وعلى مذبح الغرام تقربت
بروحي في ذلة وخشوع

غـــيـــر أنــي رأيت هذا قلـــيـــلاً
فـــتـــقـــربت بـعـــدهـــا بدمـوعـــي
كم بعـــثت الأشـــعـــار فـيك مـــزامـــيـــر
تجـــيـــب الـحـــزين من الـحـــانـــك
كنتِ فـــجـــرا، وكنتُ فـــيـــه ضبـــابا
شـــاع في أفـــقـــه الـوضـيء فـــتـــاهـــا
أنـت لـــحـــن مـــقـــدس علـــوي
قـــد تـهـادى مـن عـــالـــم نـورانـــي
ســـمـــعت وقـــعـــه الـســمـــاوي روحـي
فـــأفـــاقت في مـــعـــبـــد الأحـــزان

ويمضي الشاعر، يرصد صور الخلود والجمال في الطبيعة، ليجعل منها «أصلاً» ويجعل من نفسه الصدى الطبيعي لوجودها العبقري، إلى أن يختم قصيدته «بضراعة» يوجهها إليها:

أيـقـظـيـنـــي مـــن الـذهـــول وغـنـي
يـا مـــلاكي على طلـول حـــيـــاتي
وارشـــديـنـي إلـــى الـضـيـــاء، وإلا
فـــاتركـــيـني أهـوي إلـــى ظلمـــاتي
وعلى عـــالـمي الشـــتـــائيّ فـــيـــضي
نـــور دفء يـفـنـــي ظـلامـــي الحـــالـــك
وارفـــعـــيني كـــمـــعـــبـــد قـــدسي
تتـــهـــادى بـــه طيـــوف جـــمـــالـــك
إنـنـي فـي الـظـلام انـصـب وحـــدي
خـــيـــمـــة لـلغـنـــاء مـــن آلامـــي
فـــاســـمـــعـــيني فـــإنني ســـاغـــنـي
لـك «جـــتّـــا»، في وحـــدتي وظلامـي

قبل أن يقرر الباحث إصدار حكمه بالتأثر المحدد المباشر، يستخلص أهم خصائص «جتا الفاتنة» وفي مقدمتها: تراسل الحواس، أو معطيات الحواس، كما عرفها الرمزيون.

أما طبيعة التجربة فهي وجدانية تغلب عليها مسحة صوفية وشوق روحي وظمأ إلى الحب. ثم يضع صورة «جتا» كما جاءت في القصيدة إزاء صورة محبوبة الشابي كما جاءت في «صلوات في معبد مهجور» فيجد الأولى بعيدة عن الواقع، يصعب تصورها، هي حلم منور، ولحن مقدس، واله هبط إلى الأرض، أما جبيبة الشابي فإنها ممكنة الإدراك والتصور.. ثم يقول الدسوقي: «ونحب أن نقرر هنا أن الهمشري قد تأثر بقصيدة الشابي هذه، فهي تسبح في الجو نفسه الذي تسبح فيه هذه القصيدة، بل نحسّ تشابها كبيرا في طريقة الأداء والتعبير، بل وفي الألفاظ والتراكيب بين القصيدتين»[45] ثم يتبع هذه العبارة -الحكم – بما يؤكد قيمة قصيدة الشابي واتساع تأثيرها وشموله، وتحديد عناصر التجديد التي سرت إلى الآخرين عبرها، فيقول: «وقصيدة الشابي من روائعه التي أثرت تأثيراً كبيراً في معظم شعراء أبولو، فهذا اللون من الترسل البياني والتدفق، وهذا الإخبار المتتابع، والتكرار اللفظي لبدايات الأبيات، مع اختلاف المعاني والصور، قد استهوى كثيراً من الشبان في هذه الفترة، فحاولوا أن ينسجوا على غراره»[46] وبعد أن يتقصّى الباحث ألوان التشابه بين القصيدتين، يذكر أن الهمشري تجاوز الشابي في قدرته على التحليق الشعري، والاندماج في الطبيعة والحلول فيها بروح متصوفة، متعطشة للحب والحياة[47]

محمود حسن إسماعيل

وقد ألمحنا من قبل إلى أمرين: صدور «أغاني الكوخ» بعد رحيل الشابي بشهرين فقط (صدر في أول يناير 1935) وفيه ملامح من فنون ونوازع سبق إليها الشابي، فالطبيعة معلم، ومحراب الطبيعة قدس طاهر، والريف في مقابل المدينة، والكوخ حيال القصر، قد تعددت الإشاره اليهما عند الشابي، فأدار محمود حسن إسماعيل عليهما ديوانه الأول. وإذا كان لا يتصور أن الشابي قد نبّه إلى الظاهرة في ذاتها، فإنه قد نبّه إلى الاستخدام الفنّي لها، وما تعنيه جمالياً في بناء القصيدة. الأمر الثاني هو ما اشتهر به محمود حسن اسماعيل من الإغراب في «الاستعارة» وإسناد المجرّد إلى الحسّي، وهذه السمة ظهرت بواكيرها في ديوانه الأول، حتى يعبر عن الفراشة بأنها «راهبة الضحى» أما القرية الهاجعة في ضوء القمر فنجد استخدامات مثل:

لفَّها الليل، فاستراحت من الأيـ
ـن على حضنه الرفيق الهنيّ

وسَدتها الأضواء في لحدها الضافي
وساد الطبيعة العبقري
وحبثها المهادَ موجة نور
أشرقت في ترابها القرمزي
لمعات من وجنة القمر الزَاهي
وفيض من ثغره العسجدي(48)

في هذه الافتتاحية للقصيدة نجد: حضن الليل – وسدتها الأضواء – وساد الطبيعة – موجة نور – وجنة القمر، ثغر القمر... الخ، ونستطيع أن نقول إن محمود حسن اسماعيل بنى شهرته، وتميزه، على هذا الاستخدام الخاص للغة، والتوليد الخاص للصور. ومراجعة ديوان «أغاني الحياة» ستدل على أن الشابي كان السابق إلى هذا الضرب من الاستخدام.

وفي «أحلى عشرين قصيدة حب» يكشف فاروق شوشة عن أثر مباشر لقصيدة «صلوات في هيكل الحب» في قصيدة محمود حسن اسماعيل، بعنوان: «أنت دير الهوى، وشعري صلاة»، ولم تكن دراسته عن هذه القصيدة بقصد الكشف عن منابعها، وإنما لأنها احدى قصائد الحب الجميلة. لهذا قدّم لها بما يكشف عن خصائص الفن الشعري عند محمود حسن اسماعيل، ويقنع بأصالته، فشعره له مذاق خاص، من البيئة الخاصة الحاضرة (الصعيد) ممتزج بالتاريخ الممتد، من عصور الفراعنة، إلى العصر القبطي، والإسلام، ويلتقي هذا الحس الخاص على أساس من الثقافة الشرقية الاسلامية، تتطلّع إلى الانفتاح على آفاق التجربة الشعرية المعاصرة. وبعد أن يستوفي فاروق شوشة حق قصيدة محمود حسن اسماعيل من التحليل الكاشف عن جمالياتها، ودلالتها على شخصية صاحبها، يتوقف عند العلاقة بين القصيدتين، فقد نشر ديوان «هكذا أغني» عام1937 – وهو الديوان الثاني للشاعر – كما كان محمود حسن اسماعيل من شعراء مجلة أبولو التي نشرت «صلوات في هيكل الحب» قبل صدور ديوان: «هكذا أغني» بأربع سنوات. ثم يحدد وجه التأثر في ثلاثة جوانب: «صورة هذه الـ «أنت» التي يكررها الشاعر في مستهلّ ثمانية عشر بيتا من قصيدته، كل بيت منها ينطق بقسمة من قسمات هذه الحبيبة، ويضفي لونا إلى لوحتها الأخاذة الفاتنة، وهي تذكرنا بصورة الـ «أنت» التي صاغها ابو القاسم

الشابي في رائعته: «صلوات في هيكل الحب» والتي استهل بها أيضاً اثني عشر بيتاً من أبيات قصيدته، كما يذكرنا البحر الشعري لقصيدة محمود حسن اسماعيل بالبحر الشعري: النفسي والنغمي، الذي صيغت منه قصيدة الشابي وهو «بحر الخفيف»، بتفعيلاته المسترخية الممتدة، كأنها حركة مجذاف يضرب وجه الماء في هدوء ودعة وانسياب، كذلك تذكرنا صرخات محمود حسن اسماعيل ونداءاته في ختام قصيدته واستغاثاته المتتابعة بحبيبته التي يراها قادرة على أن تمنحه الحياة والابداع والطموح... تذكرنا صرخات هذا الختام بصرخات الشابي ونداءاته المتتابعة في ختام قصيدته»[50] وفي مقالة مجلة «العربي» يعود فاروق شوشة إلى المقابلة بين القصيدتين، فتتسع مساحة هذه المقابلة، وتأخذ قصيدة الشابي حظها من العناية، من حيث هي عنوان المقالة أصلاً، فيذكر أن شهرة «صلوات في هيكل الحب» استقرت، واستمرت، لأنها صيحة جديدة في عالم التعبير الشعري عن تجربة الحب، وإيقاع متناغم، وامتلاء بعالم من الصور الشعرية الفاتنة والبناء الفني المحكم. ثم يقف عند بعض هذه الجوانب بشيء من التفصيل، بادئا بالاشارة إلى مفردات المعجم الشعري التي تلتمع في القصيدة كحبات العقد، فتصنع نهراً من الضياء المتدفق والاشعاع المستمر، ثم «يفجؤنا هذا المدخل والاستهلال الشعري: «عذبة أنت»، ليحدث صدمته التركيبية التي سرعان ما تنداح لتفسح المجال لخفقة إيقاعية»[51] ثم يقول فاروق شوشة مسلطاً الضوء على مغزى وعلاقة عنواني القصيدتين:

«ولعل الشاعر محمود حسن اسماعيل... أن يكون واحداً من هؤلاء الشعراء كبار الموهبة الذين لم يفلتوا من أسر شاعرية الشابي وسيطرة صياغته ونموذجه اللغوي، ويتجلى هذا التأثير في قصيدة: «أنت دير الهوى وشعري صلاة»... والشابي يتحدث عن «صلوات في هيكل الحب» ويجعلها عنواناً لقصيدته، ومحمود حسن اسماعيل يتحدث عن «دير الهوى وشعري صلاة» فهل هناك قرب في الرؤية والاستلهام أكثر من هذا؟» وبعد التمثيل لاستخدام الضمير «أنت» في القصيدتين، يقول مجملاً جوانب التأثر العامة:

«ليست مصادفة تلك اللمحات الروحية التي تلتمع في سماء القصيدتين وفضائهما، من الصور واللغة والتراكيب، ولا ذلك المعجم الذي ينطق بالسمو والتطهر والصفاء والنقاء، ولا ذلك المشترك في استلهام مجال الطبيعة ممتزجة بفيض الشعور الإنساني العارم

منسكبا على ضفاف القصيدتين». على أن فاروق شوشة يسجل للشابي – لهذه القصيدة تحديداً –أنها السابقة إلى رسم صورة فريدة للمرأة (المحبوبة) «باعتبارها وعاء ورمزاً لكل ما حوله (الشاعر) من جمال: الطبيعة والكون والوجود والربيع والصباح والدفء والحياة والنجوم والطهارة والأناشيد والموسيقى والنشوة والخيال»[52] فكأنه يرى أن كل شاعر ذهب هذا المذهب في وصف المحبوبة وتوغل فيه هذا التوغل هو مدين بقدر من طريقته لهذه القصيدة، سواء كان التلاقي بينهما مباشراً، أو كان عبر وساطة من أشعار اقتدت بها.

صلاح عبد الصبور

لم تشر دراسة واحدة – على كثرة ما كتب عن شعر صلاح عبد الصبور – إلى احتمال تأثره بالشابي، هذا على الرغم مما في شعر عبد الصبور من رومانسية، ومن استخدام لطرائق الرمزيين، لكنه و قد بزغ نجمه في موجة الاهتمام بإليوت، واتجاه الفنون كافة، بما فيها الشعر المتأبّى على اليومي والمألوف – نحو الواقعية، والتوسع في «توظيف» الأساطير سعياً نحو المعادل الموضوعي، كما دعا اليه اليوت ايضاً، اغرى بالبحث عن منابعه خارج دائرة االلغة العربية، والشعر العربي، الاّ ما كان لبعض المتصوّفة.

على اننا لم نرد اثارة الدهشة حين نرى علاقة بين قصيدة للشابي، ومسرحية لصلاح عبد الصبور!! أما قصيدة الشابي فهي «فلسفة الثعبان المقدس» واما مسرحية عبد الصبور فهي الكوميديا السوداء[53]«مسافر ليل»، وقبل أن نأخذ في المقابلة بين النصّين، نوضح أمرين الاول انه ليس مستغربا ان تتولد مسرحية عن قصيدة، فالقصيدة قادرة على الهام الفنون التشكيلية كافة، وكم من لوحات رسمت عن قصائد (والعكس ايضاً) وكم من «أوبرا» صنعت لتجسد قصيدة. وصلاح عبد الصبور في تذييله للمسرحية، يقول في عبارة محددة: «خطرت فكرة هذا العمل ببالي، ووقفت بين أن اجعلها قصيدة، او حوارية، او عملاً مسرحيًا[54] وقصيدة الشابي قصيدة، حوارية، قصصية، كما سنرى. الأمر الثاني: اننا لا نتوقع أن تأخذ مسرحية ما، عند استمدادها لقصيدة ما، أكثر من موضوعها، خلاصتها، هيكل الفكرة المجردة، أو «القضية» التي قامت عليها، لأننا نعرف ان مطالب البناء المسرحي، ومطالب العرض المسرحي كذلك، تتجاوز امكانات القصيدة.

ثم تبقى هذه المقدمة الشارحة التي صدّر الشابي بها قصيدته، يقول:

«فلسفة الثعبان المقدس هي فلسفة القوة المثقفة في كل مكان، وكما تحدث الثعبان في القطعة التالية إلى الشحرور بلغة الفلسفة المتصوّفة حينما حاول أن يزين له الهلاك الذي اوقعه فيه، فسماه «تضحية»، وجعله السبيل الوحيد للخلود المقدس. كذلك تتحدث اليوم سياسة الغرب إلى الشعوب الضعيفة بلغة الشعر والاحلام حيثما تحاول ان تسوّغ طريقتها في ابتلاعها، والعمل لقتل ميزاتهاالقومية، فتسميها: «سياسة الادماج» وتتكلم عنها كالسبيل الوحيد الذي لامعدى عنه لهاته الشعوب اذا ارادت نيل حقوقها في هذا العالم، وبلوغ الكمال الانساني المنشود، ولكن الفناء حقيقة شنيعة، مبغضة، لا ينقض من فظاعتها وكرهها كل ما في التصوّف والفلسفة والشعر من خيال واحلام»[55]

إن الشابي نادراً ما وضع شروحاً توجه القارئ لتلقي قصائده، لكنه تجاه «الثعبان المقدس» رأى أهمية خاصة لكشف القناع، ربما لعدم ثقته في القارئ العام، وأنه من المحتمل ان يتلقى قصيدته على أنها حكاية طريفة طرفاها الثعبان والشحرور (وما أهمية ان يلتهم الثعبان شحروراً أو ما وجه الغرابة فيه وهو يحدث – دون ان نراه – كل يوم؟!) ان المعنى السياسي للقصة، الاطار التونسي للقصة داخل القصيدة، هو ما كشف عنه الشابي في شرحه البسيط الموجز. اما صلاح عبد الصبور فانه لم يتكلم عن سياسة الاستعمار، لأن الاستعمار كان قد حمل عصاه على كاهله ورحل عن بلادنا أو أكثرها، كان يتكلم عن شر آخر، واستبداد آخر، وقوة غاشمة اخرى، هي «الدكتاتور» الذي نبع من بين صفوف الشعب، ولبس ثيابه المتواضعة، لكنه وقد ملك مفاتيح القوة لم يعد يقنع بغير مكان الإله!! ولا يرضى من ضحيته ان يكون مجرد ضحية ساقها سوء الطالع لأن تكون في متناول يده، انه يريد منها ان تكون سعيدة بفنائها، ساعية اليه برضاها، بدعوى انها تؤدي للجماعة خدمة مطلوبة لخير هذه الجماعة!!

طرفا القصيدة: «الشاعر الشحرور يرقص منشدا للشمس»، «وراه ثعبان الجبال فغمّه ما فيه من مرح وفيض شباب» وإذاً فإنه الحقد على الشعور بالحرية والتلاؤم مع الحياة، ولأن «سعادة الضعفاء جرم» كان لابد من معاقبة العصفور، وإذ يحتج العصفور بأنه لم يعتد على أحد، لم يصنع جريمة يعاقب عليها، يأتيه جواب القوة المستبدة:

إني إله، طالما عبد الورى

ظلّي، وخافوا لعنتي وعقابي

وتقدموا لي بالضحايا منهم
فرحين، شأن العابد الأوّاب
وسعادة النفس التقية أنها
يوما تكون ضحية الأرباب
فتصير في روح الألوهة بضعة
قدسية، خلصت من الأوشاب
أفلا يسرك أن تكون ضحيتي
فتحلّ في لحمي وفي اعصابي
وتكون عزماً في دمي، وتوهجا
في ناظريَّ، وحدّة في نابي
وتذوب في روحي التي لا تنتهي
وتصير بعض الوهتي وشبابي؟
إني أردت لك الخلود مؤلّها
في روحي الباقي على الاحقاب
فكّر لتدرك ما أريد، وإنه
أسمى من العيش القصير النابي
فأجابه الشحرور في غصص الرّدى
والموت يخنقه: اليك جوابي:
لا رأي للحق الضعيف ولا صدى
والرأيُ، رأيُ القاهر الغلاّب
فافعل مشيئتك التي قد شئتها
وارحم جلالك من سماع خطابي

هذه القصة الخالدة للجاني والضحية، الجاني الذي يأبى إلاّ ان يجمّل القبح الذي يمارسه بقوته القاهرة، ويريد (كما اراد الجلاد من المحكوم عليه بالاعدام في مسرحية «السلطان الحائر» أن يغني له ويناغيه ويدلله، ليقتله بطريقة جيدة !!) أن يزجي اليه الحمد لأنه قتل، ولأنه ظلم!! وهذا ما تقوله ملهاة صلاح عبد الصبور السوداء، في قراءتها للعلاقات السياسية في زمانها، وقد استبدلت المستبدّ بالمستعمر.

تجري احداث المسرحية في قطار، غير مزدحم، في رحلة ليلية، بصرف النظر عن «الراوي» وسائر الحيل المسرحية، فإن القضية تنحصر – مسرحياً – في الراكب المسافر، واسمه ينبىء عن هويته، أنه «شحرور» آخر، من بني البشر، اسمه «عبده» من سلالة تحمل الدلالة ذاتها (العبودية) – وعامل التذاكر، الذي يصفه بأنه عليه سيماء البراءة التي تثير الشبهة انها إذاً نعومة الثعبان، التي لا تكتفي من الضحية بالخضوع المطلق (وبين حركة الثعبان وحركة القطار وجه شبه. وبخاصة في الليل):

-المسافر:

- هل تجعلني سرجا لجوادك

....

- هل تجعلني فرشة نعلك

....

- فلتجعلني فحّاما في حمامك

- اعهد لي بمناشفك الوردية

- اجعلني حامل خفيك الذهبيين

- لكن لا تقتلني أرجوك

لكن الحاكم الدكتاتور، مثل المستعمر المحتل، مثل الثعبان، لا يطلب الخضوع، لا بديل للفناء فيه:

ياعبده

قف واسمع وصف التهمة

انت قتلت الله

وسرقت بطاقته الشخصية.

فإذا استهول المسافر (المواطن) البائس التهمة، وقدّم أدلة كثيرة تجزم ببراءته، اخذ الدكتاتور (الثعبان) في تجميل قبيح صنعه، فالبراءة في هذه الحالة ان يعترف المواطن بأنه غير بريء، أنه هو مغتصب الحق الالهي:

- هل انت على استعداد ان تصنع شيئا من اجلي،

من اجل الوادي؟

وهكذا تتم عملية القتل في بساطة: ان يلتهم الثعبان الشحرور، لكن وحدانية الله المسروقة باستبداد الحاكم، تظهر علامتها في يد الحاكم نفسه، مع هذا تستمر محاولة اختراع منطق جميل مقبول، لكن فعل قبيح مرفوض، فيقول عامل التذاكر، للمسافر البائس، كأنما يضع على صدره وساماً قبل أن يقضي عليه:

لابد من الحسم

لولم أفعل لاختلّ نظام الوادي

اني أعرف ما أفعل.

ساقول لهم في صحف الغد

إني نفسي

قد امسكت الجاني

وقتلته

وساعرض جثتك وصورتك على الناس

إنك رجل طيب

مخلوق من انبل طينة

أهل للتضحية الكبرى[56]

في القصيدة كما في المسرحية، القوي يفرض منطقه الخاص، لا يراعي غير مصلحته الذاتية المباشره، مع هذا يأبى الاّ أن يحيط فعله بمنطق زائف، ورسالة دعيّة، ويطلب من الضحية ان تشكره لما اتاح لها من خصوصية ان تكون ضحيته، وان تفنى فيه!! وإذ تتذرّع الضحية المسكينة بحق الحياة، والبراءة، ومطلب العدل، فإن الجاني، الذي يعرف ما يريد، لم يفكر لحظة في أن يحيد عن هدفه، لم يخالطه أي شك في ضرورة ان يقتل، وان يلتهم، وأن هذا حق له ينبغي أن يُؤَدَّى دون إبداء معارضة لا تدل على صحة الفهم، أو تبرّمَ. يدل على نكران الجميل، كما يرى – هو – الجميل!!.

الهـوامــش

(1) في كتابه : «الشابي حياته – شعره» عقد الأستاذ ابو القاسم محمد كرو فصلاً عنوانه: «الأدب المهجري وأثره في شاعرية الشابي»، ومع قوله بأن هذا الأثر يكاد يفوق اي عامل سواه، فانه قدّم دليلاً واحداً اخذ فيه بمقاييس البلاغة القديمة في مبحث السرقات، ولهذا كان سهلاً عليه – هو نفسه – ان يدحضه، ويسجل للشابي التميز واستقلال الرؤية. انظر ما كتب تحت معنى: السعادة في حياة الناس: ص101 والتعلّق باللفظ والمعنى، ثم يؤكد أن الشابي على العكس من جبران: ص103 ثم يقول (ص105) «على أن الشابي يمتاز، كما قدمت – بدقة بالغة في تعبيره، وبراعة فائقة في تصويره».اما إمام القائلين بأن السرقة الشعرية فيما يتجاوز الالفاظ والمعاني إلى اسلوب صياغتها وصورها، فهو ابن رشيق القيرواني، في «قراضة الذهب».

(2) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص44.43

(3) ديوان نازك الملائكة: المجلد الأول، ص517

(4) ديوان نازك الملائكة: المجلد الاول، ص527

(5) ديوان نازك الملائكة: المجلد الأول ص502

(6) يرجع إلى القصائد: «على حافة الهوّة» : ص523، وقصيدة: «في وادي الحياة»: ص562 بصفة خاصة

(7) ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة: ص37 والمرجع بالهامش.

(8) السابق نفسه: ص117.113

(9) ديوان نازك الملائكة: المجلد الأول، ص656

(10) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص334

(11) ديوان نازك الملائكة: المجلد الاول، ص598

(12) ديوان فدوى طوقان ص34

(13) يقول مطلع قصيدة«هروب»:

كـرهت حـقـائق دنيـا الـورى
وهـمـت بـأوهـام دنيـا الخـيـال

فـــمـــا يتـــصـــبّـــاك الأ الـــــرؤى

وســـــحـــــر الـطـيـــوف وســـــحـــــر الظلال

مـــــتـى يا ابنة الوهــم تـســـتـــيـــقظين

مـــــتـى ينـجلـي عـنـك هـذا الـخـــيـــال

أفـــيـــقـي، كـــفـــاك، لقـــد طال مـــســـرا

ك، عـطـشـى وراء ســـــراب الـرمـــــال

إن المقطع كله ينضح برجفة البداية وقلق الامساك بجوهر الفكرة، ولكن البيت الرابع اكثر الابيات اضطراباً، ولا يجتمع السُّرى والسراب.

(14) ديوان عـبـيـر الأرض: ص96، وفي الديوان قـصـيـدة اخـرى بعنوان: «صـرخـة القيد»ص145 – وطنية الطابع، لكنها تردد المعاني والشعارات المألوفة في مرحلتها، فلا معنى لاسنادها للشابي

(15) ديوان: عبير الأرض ص120

(16) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص59 وقد نظم هذه القطعة في زمن مبكر (عام1925)

(17) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص310

(18) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص350

(19) ديوان «ابو القاسم الشابي»: ص357

(20) تأليف ابو القاسم محمد بدري (بدون تاريخ)

(21) تأليف الدكتور عمر فروخ (1954)

(22) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص44

(23) الشاعران المتشابهان: ص15

(24) السابق نفسه: ص17

(25) ولد الشابي عام 1909 وتوفي عام 1934 – وولد التيجاني يوسف بشير عام 1912 وتوفي عام 1937 – فهو متأخر عن صاحبه بثلاث سنوات.

(26) الشاعران المتشابهان: ص31 – ونحن لا نتفق والمؤلف في وضع هذه القطعة عن النيل صنوا لقطعة من الجنة الضائعة، فشتان بين صنيع الشابي، وطاقة التيجاني المحدودة.

(27) الشاعران المتشابهان ص64

(28) الشعر في السودان: ص175

(29) آثار الشابي وصداه في الشرق: ص44.43

(30) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ص411

(31) السابق نفسه: ص412

على ان الدكتور عبد القادر القط في موضع آخر من كتابه (ص446) يذكر أبياتاً لابراهيم العريض – الذي ضنّ من قبل على اعتبار الشابي من بين قمم الشعر العربي – يظهر فيها أثر طريقة الشابي في تكاثف التشبيهات، ولم ينسبها إلى الشابي. يقول العريّض، مشيراً إلى صوت حبيب:

هو كالروح في ضلوعي منه
خفقة بللت أرق شعوري
هو كالورد، ما نشقت بأفقي
ريحه، بل لمسته في ضميري
هو كالصيف، ليله مر بالأ
نجُم يزهو في قلبي المحرور
هو كالنجم، ما تصورت إلا
أنه في السماء بات سميري
هو دنيا من الشعور لقلبي
يالدنيا – في وحدتي من شعور

فهنا يسيطر تكرار الصيغة،كما تتكاثف التشبيهات على الشيء الواحد، وهما ظاهرتان سبق اليهما الشابي كما بينا من قبل. هذا بصرف النظر عما في ابيات العريض من اضطراب.

(32) فهد العسكر – حياته وشعره: ص136

(33) السابق نفسه:ص156،ص157

(34) الشعر والشعراء في الكويت: ص50 والمصدر بالهامش، وله بقية دالة في مقال الاستاذ عبد الرزاق البصير. اما حدة المزاج وقوة التوتر فكانت على اشدها لدى الشابي ايضاً، الذي يقول في رسائله: إنه «رجل نوبات» – رسائل الشابي: ص98 وينهال ضرباً على اخي خطيبته دون سبب: مذكراته: ص88

(35) الشعر والشعراء في الكويت: ص53، وتقول العبارة: إن العسكر شاعر قضية لا شاعر مجون، وأنه انهى عصر الشعراء الفقهاء، الذين قيدوا الشعر بأغراض معينة، ولغة باردة، وعزلوه عن آفاق الحياة الرحيبة، وحركة المجتمع المتجددة.

(36) السابق نفسه: ص69

(37) السابق نفسه: ص99

(38) فهد العسكر- حياته وشعره: ص218

(39) السابق نفسه: ص180

(40) الشاعر الجامح خلفان بن مصبح: ص57

(41) م. ع. الهمشري المقدمة ص: 7 وليس الهمشري مثلاً فريداً في تناقض السلوك العام مع المزاج الغالب على شعره، فقد لاحظنا هذا بالنسبة لحافظ ابراهيم ايضاً، الذي يوصف بالظرف والدعابة وحب النكتة (وتروى له عجائب في هذا)، ثم لا نكاد نجد له اثراً في منظوماته!! بل نجد الجهامة والحزن والخطابية!!

(42) السابق نفسه: ص70

(43) الرؤيا الابداعية في شعر الهمشري: ص126-128

(44) انظر ما كتب عنها صالح جودت في: م. ع. الهمشري: ص26، وما كتبه عبدالعزيز شرف في: الرؤيا الابداعية: ص165 عن شخصية «جتا» ومخالفته لرأي عبدالعزيز الدسوقي في جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث:ص410

(45) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ص416

(46) السابق نفسه.

(47) السابق نفسه: ص419

(48) ديوان اغاني الكوخ: ص60

(49) قصيدة «انت دير الهوى وشعري صلاة» من ديوان: «هكذا اغني» ص72 وما بعدها، وحين عرض لها الشاعر فاروق شوشة في دراسته ومختاراته بعنوان: «أحلى عشرين قصيدة حب» ص265 اختار مطلع القصيدة عنواناً، فسماها: أقبلي كالصلاة. ثم عاد إلى العنوان الاصلي - كما جاء في الديوان - حين عرض لها في مقالته بمجلة العربي- العدد 426 مايو 1994. وتوسع في كشف الصلة بين قصيدة الشابي، وهذه القصيدة.

(50) أحلى عشرين قصيدة حب: ص271-272

(51) مجلة العربي، العدد 426 – مايو 1994

(52) السابق نفسه، ولابن الرومي قصيدة في وصف الجمال الأنثوي الحسي، أدخل فيها مختلف انوا ع الفواكه، ركّب منها صورة للمرأة. وشتان بين النجوم والأناشيد والموسيقى، وبين التفاح والعنب والرمان، على جمال الفاكهة، وجمال القصيدة ايضاً!!.

(53) الكوميديا السوداء، أو الملهاة السوداء، مصطلح فني، نقدي، ابتدع حديثاً ليصف نوعاً من المسرحيات (له جذور) توسع في العصر الحديث،تحتشد فيه مشاهد لا يدري المتلقي لها هل يضحك أم يبكي. راجع: الملهاة السوداء – المقالة الأولى. وقد وصفت مسرحية اليوت «اجتماع العائلة» بأنها من هذا الصنف: ملهاة الكآبة.. ونرجح أن قراءتها هي التي وجهت عبد الصبور إلى محاكاة النمط. أما «القضية» فهي موضوعنا الآن.

(54) ديوان صلاح عبد الصبور: ص686

(55) ديوان ابو القاسم الشابي ص485.484

(56) اقتباسات المسرحية من ديوان صلاح عبد الصبور، الصفحات (بتدرج الاقتباس): 675.673.653.639.629.617

المصادر والمراجع

(1) د.إبراهيم سلامة : تيارات أدبية بين الشرق والغرب. الانجلو المصرية . القاهرة 1952

(2) إبراهيم العريض : نظرات جديدة في الفن الشعري : مطبعة حكومة الكويت،1974

(3) أبو زيان السعدي : في الأدب التونسي المعاصر : مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس1974

(4) أبو القاسم الشابي :

– مذكرات : الدار التونسية للنشر1966

– رسائل الشابي : دار المغرب العربي . تونس1966

(5) أبو القاسم محمد بدري : الشاعران المتشابهان ـ دار المعارف بمصر (د.ت)

(6) أبو القاسم محمد كرو :
– آثار الشابي وصداه في الشرق . المكتب التجاري، بيروت 1961
– الشابي : حياته ـ شعره ـ دار مكتبة الحياة . بيروت طبعة خامسة1971
(7) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر . سلسلة عالم المعرفة، الكويت فبراير 1978
(8) إيليا الحاوي : أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت : دار الكتاب اللبناني ـ دار الكتاب المصري 1972
(9) ابن خلدون : تاريخ ابن خلدون : دار الفكر، بيروت 1981
(10) د.سالم أحمد الحمداني : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة . مطبوعات جامعة الموصل، بغداد1980
(11) د.سيد البحراوي : موسيقى الشعر عند جماعة أبولو : دار المعارف بمصر . طبعة ثانية 1991
(12) شوقي رافع : الشاعر الجامح خلفان بن مصبح : منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات . ط أولى1990
(13) د.شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر . دار المعارف بمصر ـ طبعة خامسة 1974
(14) صالح جودت : م.ع.الهمشري .كتاب الهلال، القاهرة، 1974
(15) عبدالله زكريا الأنصاري: فهد العسكر: حياته وشعره، الكويت، طبعة رابعة 1979
(16) د. عبدالعزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب . طبعة ثانية 1971
(17) د.عبدالعزيز شرف : الرؤيا الإبداعية في شعر الهمشري : سلسلة اقرأ ـ دار المعارف بمصر 1980
(18) د.عبدالقادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ـ مكتبة الشباب، القاهرة 1978
(19) د. عبده بدوي : الشعر في السودان : سلسلة عالم المعرفة . الكويت . مايو 1981
(20) فاروق شوشة : أحلى عشرين قصيدة حب ـ مكتبة مدبولي . القاهرة 1973

(21) د. محمد حسن عبد الله

- الحب في التراث العربي.سلسلة عالم المعرفة. الكويت 1980

- الشعر والشعراء في الكويت ـ الناشر ذات السلاسل . الكويت 1987

(22) محمد مزالي :

- وجهات نظر : الشركة التونسية للتوزيع 1975

- في دروب الفكر : الدار العربية للكتاب : ليبيا ـ تونس1979

(23) د.محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية ـ جماعة أبولو) دار نهضة مصر1969

(24) نزار قباني : قصتي مع الشعر : منشورات نزار قباني . بيروت 1973

الدواوين

(1) ديوان«أبو القاسم الشابي» ـ دار العودة ـ بيروت 1972

(2) ديوان أحمد زكي أبو شادي «الينبوع» : القاهرة 1934

(3) ديوان صلاح عبد الصبور : دار العودة .بيروت 1972

(4) ديوان فوزي العنتيل: عبير الأرض . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط.ثانية 1975

(5) ديوان فدوى طوقان : دار العودة . بيروت 1978

(6) ديوان نازك الملائكة : دار العودة . بيروت 1971

(7) ديوان محمود حسن اسماعيل :

- أغاني الكوخ . ط ثانية . القاهرة 1967

- هكذا أغني . دار المعارف بمصر 1981

الدوريات

- مجلة «الفكر» التونسية .

- مجلة «أبولو» المصرية .

الدكتور عبدالهادي التازي - رئيس الجلسة

شكرًا للزميل العزيز الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله، وسأعطي الكلمة الآن للزميل العزيز الأستاذ أحمد الطريسي أعراب.

والأستاذ أحمد الطريسي أعراب من الأساتذة المبرزين في كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط، وله عدد من المؤلفات أذكر منها: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث في المغرب، وهي الأطروحة التي نال بها درجة الدكتوراه بصفة امتياز وهي مطبوعة. كذلك من ومؤلفاته التصوير المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي الشعري، الإبداع الشعري والتحولات الاجتماعية والفكرية بالمغرب، وله أبحاث أخرى نشرت في عدد من المجلات منها مجلة «عالم الفكر»، فإذ أقدمه لكم أرجو كذلك أن يتقيد بقانون المؤتمر حتى يتيح الفرصة للسادة الحاضرين وللسيدات الفضليات أن يناقشوه فيما يأتي من أفكار قيمة في تدخله، فليتفضل الأستاذ أحمد الطريسي

أثـــر الشـــابـــي
فـي مسيرة الحركـة الشعريـة العربيـة
«المغـــرب العـــربـــي» *

الدكتور أحمد الطريسي اعراب

تهدف هذه الدراسة إلى بحث موضوع اثر ابي القاسم الشابي، في مسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر. وستهتم بهذا الأثر بصفة خاصة، بمسيرة تجارب الشعراء في منطقة المغرب العربي. ثم انها ستولي العناية بكيفية اخص؛ للاتجاهات الشعرية في تونس والمغرب الأقصى. فهذان البلدان هما اللذان ظهر فيهما هذا الأثر بوضوح ودقة. أما بقية البلدان المنتمية إلى هذه المنطقة، فإن أثر الشابي يظل فيها باهتاً، لأسباب موضوعية، سنتحدث عنها في تضاعيف هذه الدراسة. ثم انني أذهب إلى ابعد من هذا فأقول: إن اثر الشابي في شعراء المغرب الأقصى، كان اشد وأقوى منه في شعراء تونس نفسها. ذلك اننا في الوقت الذي نجد فيه بعض الباحثين التونسيين، يتحدثون عما يسمونه بفشل الحركة الرومانسية في تونس، بعد موت الشابي مباشرة [1]. في هذا الوقت بالذات، ينطلق في المغرب الأقصى التيار الرومانسي؛ ليأخذ شكل اتجاهات متعددة ومناحي مختلفة.

لقد شهدت الساحة الأدبية المغربية – منذ الثلاثينيات من القرن العشرين – ميلاد الاتجاه الرومانسي بفعل تأثير المدارس الشعرية التجديدية التي عرفها العالم العربي يومئذ، وتأثير الشابي بصفة خاصة. وعرفت عشرات من الشعراء والنقاد الذين اعجبوا بهذا الاتجاه من خلال تصورات ومفاهيم اصحابه واقطابه.

فالدراسة ستركز بالدرجة الأولى على شعراء تونس والمغرب الأقصى، وعلى الاتجاهات الشعرية التي انطلقت بعد موت الشابي خاصة. ولكنها في نفس الوقت، لا

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

تهمل الاشارة إلى شعراء البلدان الأخرى، وبعض الاتجاهات الشعرية التي عرفتها، والتي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بشعر الشابي ونظراته النقدية.

إن طبيعة الموضوع – فيما أرى – تفرض نوعاً من المعالجة للقضايا التي لها علاقة بماهية هذا الأثر الذي تركه الشابي، في مسيرة الشعر العربي الحديث بمنطقة المغرب العربي. ولكن ذلك يستدعي التعرض للمبادىء الكبرى، التي كان الشابي يستند اليها في تصوره، حول الفن بوجه عام، والأدب والشعر بوجه خاص. وكذلك الصراع الذي خاضه الشابي، من أجل تطوير وتجديد الحياة الفكرية والأدبية في تونس. وأخيراً التعرض لأثره في التجربة الشعرية المعاصرة. ذلك ان اثر الشابي لم ينقطع بظهور ما يسمى بقصيدة الحداثة كما يذهب البعض، بل يستمر في تألقه، منذ الثلاثينيات من القرن العشرين إلى الآن، وسيظل مستمراً في الجوانب التي تمس الثوابت في عملية الابداع الشعري إلى الابد.

أولاً – طبيعة اثر ابي القاسم الشابي في سيرة الشعر والشعراء:

إن معالجة هذا الموضوع، تستدعي النظر اليها من زاويتين اثنتين: أولاهما: هذا الأثر الذي نجده لأبي القاسم ضمن اسهامات مجموعة من الأدباء والشعراء؛ الذين ينتمون إلى التيارات والمدارس الشعرية التجديدية التي عرفها عصر الشابي. وهو يظهر في شكل خصائص عامة، وضمن اسهامات آراء جماعات: «المهجر»، و«الديوان»، و «أبوللو». فأبو القاسم الشابي لا يمثل في معالم هذه الخصائص العامة الا صوتاً بجانب الأصوات المتعددة. بمعنى ان التصورات والمفاهيم الجديدة والمتطورة حول الشعر وطبيعته، ورسالة الشعر ووظيفته، وعملية الإبداع الأدبي بين ذات المبدع والعالم الخارجي، وعلاقة الشعر بالثقافة والفكر والحياة بوجه عام، كانت مرتبطة بالاتجاهات والتيارات اكثر مما هي محصورة في الأشخاص والأفراد، مما يجعل تحديد الأشياء بوضوح ودقة امراً غاية في الصعوبة.

وثانيتهما: هذا الأثر الذي نلمسه في مسيرة الشعر والشعراء من الشابي نفسه، باعتباره صوتاً متميزاً، يجسد تياراً مستقلاً ومدرسة بكاملها. وذلك من خلال ممارسته الشعرية وآرائه النقدية. فمما لا شكّ فيه أن الشابي كان صاحب مدرسة. وهي – كما في

نظري – تجمع بين الممارسة الابداعية والتصورات النقدية. انه كان يمتلك تصوراً شاملاً وواضحاً عن عملية الابداع الفني والشعري، وعن علاقة الشعر بالحياة والناس. هذه العلاقة التي تجاوز بها المحيط الاقليمي والعربي إلى النطاق الانساني.

يعد الشابي من الشعراء الكبار؛ الذين ينظرون إلى الأشياء بمنظار شمولي، ولا يقفون عند الجزئيات والمواقف الظرفية. كما يعد ايضاً من النقاد؛ الذين ينظرون إلى المفاهيم والتصورات النقدية في ظل المعالم والمبادىء الكبرى لنظريتي: الأدب والنقد. وبسبب ذلك؛ فإنه لا ينبغي حصر إسهاماته الإبداعية والنظرية في نطاق «الرومانسية» وحدها، بل ينبغي ربطها بكل ماهو ثابت من مبادىء وعناصر كبرى في جميع المدارس والمذاهب الأدبية. إن معظم آرائه النظرية، تدور حول ماهية الأدب والشعر ووظيفتهما في الحياة. وكذلك فإن إبداعاته الشعرية تستجيب لهذه الماهية وتلك الوظيفة بشكل تلقائي وعفوي.

فماهية الفن بوجه عام، والأدب والشعر بوجه خاص، لا يختلف فيها مذهب عن آخر، أو مدرسة عن أخرى. وكذلك الأمر فيما يخص الوظيفة. فالاختلاف لا يمس الا ما يتعلق بالتوجهات الظرفية التي تعد في حكم المتغيرات، وبعض التفسيرات والتأويلات التي يبديها بعض النقاد، الذين لم يدركوا بوعي دقيق، العمل الفني وجوهر رسالة الأدب والشعر في الحياة.

لقد وعى الشابي وعياً عميقاً اسرار الكلمة الشعرية، ودورها في بناء حضارة الإنسان. وذلك في تصور شامل، تتكامل فيه العناصر، تحت ظل مفاهيم متآخية ومنسجمة فيما بينها. ومن هنا تجلت عظمته وعبقريته.

إن ابا القاسم الشابي من الشعراء الكبار، الذين يصعب اختزالهم في مجموعة من الآراء، أو وضعهم في خانات معينة، أو حشرهم في مدارس بعينها. إنه من النوع الذي يتمرد على التصنيفات مهما كان نوعها أو شكلها، بل انه من كبار المبدعين الإنسانيين الخالدين، الذين يعانقهم ضمير الحضارة باستمرار، في كل مكان وفي كل زمان. ومع كل عناق يتجدد الدم في عروقهم، وتتجدد الحياة في انساغ ما تركوه من أشعار، وما خلفوه من رؤى وتصورات.

كثيرة هي الدراسات، التي تناولت عبقريته بالتفسير والتحليل. وكثيرة هي الدراسات التي تناولت اشعاره ونظراته النقدية. ولكن أغلبها تناولته بطريقة تجزيئية. فهي تفتت الرؤيا الشاملة إلى مجموعة من النظرات. وفي هذه الحال يستعصي الشابي على الإدراك والفهم، او يوضع مع الشعراء الرومانسيين بشكل آلي، من غير ان نفطن إلى تفرده وتميّزه: فهو شاعر الحب والمرأة، وهو شاعر الطبيعة والحلم، وهو شاعر الحياة والموت، وهو شاعر الإرادة والتحدي.. إلى غير ذلك من العناوين الصغيرة والجزئية التي تُغيّب رؤيا الشاعر الشاملة نحو الحياة والوجود.

إن المرأة، والحب، والطبيعة، والحياة، والموت، والإرادة، والتحدي، كل هذه الأشياء وغير هذه الأشياء، ليست الا مجموعة من العناصر المتفرقة، التي تخفي وراءها عالماً من المعاناة. وهو العالم الذي يترجم بصدق رؤيا الشابي نحو كثير من الظواهر في الحياة.

إن رؤياه كانت تدور حول همّ واحد. وهو هذا الهم الذي له علاقة بتحقيق «مدينة فاضلة» على الأرض، تلك المدينةالتي يشعر فيها الإنسان بالدفء والسعادة. لقد كان يحلم باستمرار بوجود هذه المدينة، وعبر عن هذا الحلم بنار الكلمة الشاعرة في قصائد: «الحب والموت»، و «النبي المجهول»، وإرادة الحياة» و«الجنة الضائعة»، و «في ظل وادي الموت»، و «صلوات في هيكل الحب»، و«نشيد الجبار»، وفي عشرات من القصائد الشعرية الأخرى. هذه القصائد التي كان يبحث فيها عن معاني، يتجاوز بها دلالة لغاتها المعجمية إلى ماهو اعمق وأوسع وأشمل.

إن تتبع سيرة الشابي، وعلامات تاريخ حياته القصيرة، وإشارات أوراق حياته المدنية، وأَمارات تنقلاته المتعبة من مكان إلى مكان، أمر لا يفيد الباحث في شيء، إذا لم يحترق مع انفاس شعره الملتهبة، ويتضور معه في سعير انفعالاته. فالجرح الوجودي الذي ظل ينزف باستمرار في شعر ابي القاسم الشابي آتٍ من مفارقات الحياة التي كان يصطدم بها في كل وقت وحين. كان الشاعر يرحل باستمرار في الأشياء، وهو يبحث عن الأسباب التي تحقق له حلمه الواسع والعريض. ولكنه كان في كل رحلة بحث، يصطدم بالأرض اليباب: الحقد في هذه الأرض اكبر من الحب، والحرب فيها اوسع من السلم، والظلم افسح من العدالة، والموت اشد انتشاراً من الحياة!

فمن هذا العالم المليء بالمفارقات بدأ الشابي وإليه انتهى. فقد ظل يطرح أسئلته الغامضة في خضم هذه المفارقات، من غير ان ينتهي إلى جواب ينقذه من عذاباته، ومن جحيم معاناته. لم يكن الشابي يفتعل هذه الأسئلة مجاراة، مثل اغلب الشعراء الذين يستظلون بظلال التيار الرومانسي. بل كان الشاعر الانسان الذي ينفعل بها تحت وطأة المكابدة والمعاناة.

فالأثر الذي نلمسه في شاعرية الشابي، وعرف طريقه إلى سيرة الشعر في الاتجاهات المختلفة التي عرفها العالم العربي، ينبغي ان يتجاوز في نظرنا المعاني القريبة للمرأة والحب والطبيعة والموت، إلى ما تكشف عنه هذه المعاني من رؤى عميقة، لها ارتباط بحلم الشابي الواسع والعريض. ففي رأينا أن ما تكشف عنه هذه المعاني، هو الذي خلخل وقلب المفاهيم، وغير التصورات نحو الحياة بوجه عام، والفن والأدب والشعر بوجه خاص. وفي ظل هذا المفهوم يظل اثر الشابي يعمل عمله، في كل الاتجاهات الأدبية والشعرية التي عرفها وما زال يعرفها العالم العربي. لأن المسألة غير مرتبطة بعناصر بعينها، وإنما بالمفاهيم والتصورات الكبرى التي تغير مجرى الحياة، وتترك أثرها على صفحة افق الوجود.

ولذلك فإني مع رأي أستاذنا الدكتور ابي القاسم محمد كرو، الذي جعل من الشابي اعظم شاعر انجبته الأمة العربية في عصرها الحديث. يقول: «.. ورغم قصر السنوات التي عاشها الشابي بيننا، فقد غنّى للإنسانية أروع الاغاني وأعذبها، وترك تراثاً يزداد مع الأيام قيمة وارتفاعاً، حتى غدا به الشابي في مدى ربع قرن فقط اعظم شاعر انجبته الأمة العربية في عصرها الحديث»[2] ثم إنه جعله في موطن آخر نسيجاً من العبقرية وحده: «كان نسيجاً من العبقرية وحده، مجدداً بكل ما في هذه الكلمة من معان ومفاهيم، وعندي انه ليس مجدداً فحسب، بل زعيماً جريئاً بين المجددين»[3]

إن الاستاذ ابا القاسم محمد كرو، كان ولايزال من اقدر والمع الباحثين الذين ادركوا اسرار حقيقة الشابي، ومدى ما أحدثه من أثر في للشعر والشعراء، في تونس وفي غيرها من البلدان العربية، ومدى ما أحدثه كذلك من تغير في المفاهيم والتصورات. فقد رافق أثاره الشعرية والنقدية لسنوات طويلة. وبفضل هذه المعايشة والرفقة استطاع التغلغل إلى اعماق تصورات الشابي، والوقوف على عناصر عبقريته، مما جعله يقول في حقه[4]: «إن

الشـابي لتـونس كالمتنبي للعراق، وكالمعري لسوريا، وجبران للبنان، وشوقـي لمصـر». بل يذهب إلى حد زعمه[5]: «.. أن تاريخ شعبه الحديث لم يبدأ الا به».

إن الشاعر عند اكثر من تصدوا لدراسة شخصيته وآثاره، لم يكن ظاهرة عابرة في عملية الابداع الشعري، بل كان علامة بارزة في تاريخ الشعر. فهذا باحث آخر من تونس يقول فيه: «لم يكن الشابي ظاهرة عابرة، لم يكن جدولاً صغيراً ينساب في الرمل، ويغيب في وادي النسيان. ولكنه كان تياراً هادراً كاسحاً، حفر مجراه بعمق في الوجدان العربي الحـديث. كـان عـلامـة بارزة في تاريخ الكلمـة العـربيـة الشـاعـرة، لا يسـتطيـع المرء أن يتجاوزها.. إنه شاعر من الشعراء الذين ينتهي بظهورهم تاريخ ويبتدىء تاريخ»[6].

إن مثل هذه الأقوال التي ترفع من منزلة الشـابي، وتضعه فـي مقامه اللائق، لم تأت من قبيل انانية او تعصب، بل هي تكشف بحق عن عبقرية الشابي وأثر هذه العبقرية في جيل عصره وأجيال العصور اللاحقة.

أشرنا فيمـا سـبق إلى ان اغلب الدراسـات التي تناولت الشـابي من خـلال شـعره. كانت متسمة بالنظرة التجزيئية، ولم تستطع الامساك بالخيوط الرفيعة التي تشد عناصر رؤياه الشـاملة. ولكننا في هذا الموضـوع، وجـدنا دراسـات اسـتطاعت الوصـول إلى ذلك بحكم بصيرة اصحابها النافذة، وطريقتهم في النظر والدراسة والتحليل، فوضعت الشابي إلى جانب المبدعين الكبار.

وفي طليعة هذه الدراسـات؛ نذكـر كتـاب رجـاء النقـاش الذي اهتم بعنصـر الرؤيا الشـاملة في شعر الشـابي. يقول هذا النـاقد في هذا الموضـوع بالذات[7]: «الشابي هو أول شـاعـر عربي فـي القرن العـشرين، يشـغله البـحث عن فكرة شـاملة. هذا البـحث الذي هو دائماً من شـأن الشعراء الكبـار الذين لا يقنعون بأن يكون شعرهم مجرد انطبـاعات متفرقة عن مواقف الحياة المختلفة، بل هم يبحثون عن خيط يربط تلك المواقف بفلسفـة واحدة، ووجهة نظر اسـاسية في الحيـاة. ولقد استطاع الشـابي ان يصل إلى هذه الفكرة الشـاملة التي اقنعته وآمن بها وسماها: «يقظة الإحساس». وأصبحت يقظة الاحساس في نظره هي سر التقدم الحضـاري والتقدم الفني». وهذه الفكرة التي تناولها الناقد الكبير، الاسـتـاذ رجـاء النقـاش، هـي ذاتها التي وجدناها عند باحث تونسي حين ذهب إلى أن الشـابي[8]:

«كـان من الأوائل الذين سـعـوا للبـحث عن فكرة شـاملة تسـتـوعب تجـاربه ونظراته إلى الوجود، وفكرته عن الفن والحياة».

ومن هنا فإن عـبـقـرية الشـاعـر، لم تبق مـحـصـورة في نطاق عـصـره، بل تتـجـاوزه لارتباطها بالقضايا الإنسانية التي تصطبغ بالصبغة الشمولية. فالأمر غير متعلق بما قاله من شـعـر، يخـالف فـيـه من سـبـقه ومن عـاصـره، وإنمـا هو كـامن في قـوة الابداع وعـمق الإحسـاس وشـمـولية الادراك. فـبـفـضل هذه الاشـيـاء سيظل الشـابي يؤثر مـابقي الشـعـر الإنساني يرعش ضميرالوجود وجوهر الحياة.

إني مع رأي الأستـاذ التليسي الذي يقول:[9] «.. لا ريب في ان العصر قد تغير، ولا ريب في ان القصيدة العربية الجديدة قد انفصلت انفصـالاً تاماً عن القصيدة كما تصورها الشـابي، وأبدعتها عبقريته الخـلاقة. ولكن الشـيء الثابت الذي لاريب فيه، هو ان الشـابي كان رائداً كبيراً من رواد التجديد في الشـعر والوجدان الحضـاري... فقد رفض النموذج الثابت وثار عليه، ودعا لتجاوزه، من أجل إيقاظ حس الأمة، وزيادة رصيد الابداع لديها، والخروج بها من عـالم الموت والظلام إلى عـالم النور والحـيـاة» فـالقـضـايا التي عـاناها الشـابي وأثارهـا في زمـانه، مـازالت تفرض نفسـهـا بقوة على الحـركات الشـعرية العربية والإنسانية.

لا يمكن لأي باحث ان ينكر اثر الشابي في شـعر بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وفدوى طوقـان، وأغلب رواد القصيدة الشعرية الحديثة – اما اثره على الشعراء في منطقة المغرب العربي فأمر ستتضحُ معالمه الكبرى والدقيقة في هذه الدراسة.

إننا سنرى – فيما بعد – كيف استغل الشـعراء المغاربة ثورته العـارمـة على ما كان يعد من الثوابت في شعرنا القديم بصفة عامة وشـعر النهضة بصـفة خاصة. وكيف حاول هؤلاء الشـعـراء الاسـتلهـام من شعره ومن تصـوراته ورؤاه المتطورة حـول القضـايا التي لها عـلاقـة بالفن والأدب والشـعـر. وكيف يعتبر الشـعـراء الذين يعـيشـون بيننا اليوم – الشـعـر نوعاً من البـعث الحضاري الشـامل. وهي فكرة احـتلت مدار التفكير لدى الشـابي؛ بل كانت السـبب في عـذاباته ومـعـاناته. فـقـد اتخـذ الشـابي من الشـعـر قـضـيـة يعـيش من اجلهـا،

وتحـولت لديه – كما يقول التليسي – إلى قضيـة تستوعب التزامه وثورته الحضـارية، يقول[10]: «.. فكان التجديد عنده في الشعر تجديداً في الثقافة وبعثاً حضارياً شاملاً»

إن الأسئلة التي تطرح نفسـها هنا هـي: مـاهي المصـادر الثقافية والأدبية التي كان يستقي منـها الشـابي؟ كيف كانت الحياة الأدبية والشعرية في منطقة المغرب العربي، من بداية القـرن العشـرين إلـى الثـلاثينيـات منه؟ ثم كـيف ننظر إلى الصـراعـات التي كـان يخوضـها من أجل أن تسود القيم الجديدة للفن والأدب والشعر؟ ذلك أن أثر الشـابي؛ لا يبرز بوضـوح وقوة الا من خلال الاجوبة المعقولة للأسئلة المطروحة. وبهذا نكون قد وصلنا إلى دراسة محور آخر، له علاقة بطبيعة هذا الأثر.

ثانياً – كيف كانت حياة الفكر والأدب في عصر الشابي؟

إن هذا المحور؛ سيكشف لنا عن عدة وجوه؛ للصراع المرير الذي خاضـه ابو القاسم الشـابي؛ ضد من يحـاولون عرقلة سير الحياة؛ وخـاصـة في بلده تونس. كما انه سيحـاول ابراز تأثيراته في نفوس الشعراء الشباب، في منطقة المغرب العربي.

فـالملاحظة الأولـى التي نشـيـر اليـهـا في هذا الموضـوع، تتـعلق اولاً وقبل كل شيء، بغياب الشروط الموضوعية والملائمة، التي تؤدي إلـى ازدهار الفكر والأدب والشعر. ذلك ان منطقة المغرب العربي في هذه الفترة، كانت تشكو من فقر كبير في هذا المجال.

فلكي يظهر الفكر والأدب والشعر من خـلال تصورات واضـحة المعالم والأسس، لابد من توافر شروط موضـوعية وملائمة: من مجتمع متقدم ثقـافياً وحضـاريا. ومن تفـاعل بين تيارات ثقافية متعددة، واتجاهات فكرية متنوعة. ومجتمع منطقة المغرب العربي في هذه الفترة، كان متخلفاً، والنمـاذج الأدبية والشعرية، كانت ايضـاً ضـعيفة وفقيرة، والثقافة السائدة كانت خالية من الجودة والأصالة. فـهناك اسباب حالت دون انطلاقة هذه النهضة. وهـي تجمـع بين مـاهـو سيـاسـي تاريخي، وماهو اجتمـاعي فكري. ان الأزمـة التي كانت تعانيـها المنطقة؛ فـي الربـع الأخير مـن القـرن التاسـع عشر، استمرت بكامل ثقلها، بـل زادت حدتهـا مـع ظـروف الحمـاية والاسـتعـمـار إلـى حـدود سنوات الثلاثين من القرن العشرين.

إننا نقول هذا، من غير ان ننكر ذلك الوعي الوطني الذي بدأ ينشأ وينمو في نفوس المغاربة. وهو ذلك الوعي الذي تجلى في الثورات الشعبية التي رفضت نظام الاستعمار. ومن غير ان ننكر ذلك الوعي الذي يتجلى في الحركة السلفية التي كان لها دورها الكبير، في المنطقة برمتها، وعلى مختلف الاصعدة السياسية والاجتماعية والفكرية. فعلى سبيل المثال يذكر الشيخ محمد الفاضل بن عاشور حالة الأدب والشعر في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل العشرين فيقول[11]: «..كان الشعر في أغراضه وروحه وأسلوبه، على ما كان عليه قبل عصر النهضة في الشرق. أي قبل البارودي، بين قصائد مديح ورثاء ومقطعات في الغزل والوصف والمساجلة والألغاز والتاريخ والتشطير والتخميس... وقد استولى عليه البديع المصطنع: فضعفت معانيه وتضاءلت فصاحته وتهلهل نسجه وشاع فيه العبث والمجون» وهي نفس الحالة التي كان عليها الشعر في ليبيا والجزائر والمغرب الأقصى. فلنستمع إلى الاستاذ عباس الجراري، وهو يتحدث عن الشعر المغربي في هذه الفترة ويقول[12]: «.. كان قد أصاب الشعر من الوهن والضعف ما أخمد فيه روح الجودة والأصالة، وما جعله لا ينبض بالحياة ولا يتعمق التجارب ولايصدق القول، ولا يحمل في ترنيمات اوزانه وقوافيه ما يدفق العواطف ويبعث فيها الدفء والحرارة. وأغلب موضوعاته تدور في اطار ذاتي خاص من غزل ووصف لمناظر الطبيعة ومجالس اللهو. وان تعدته فإلى المساجلات والاخوانيات والمدائح والمولديات وما اليها من اغراض المناسبات التي صاغها الشعراء على منوال السابقين، ومحاكاة غير جيدة في غالب الأحيان لنماذج المتقدمين».

إن اغلب الباحثين، وخاصة اولئك الذين تناولوا الحياة الفكرية والأدبية في عصر الشابي، اكدوا الضعف الكبير الذي اتسمت به الفترة في هذا المجال.. ومن الطريف ان نشير إلى ما قاله اديب مغربي، وهو يلتمس للأدباء والشعراء العذر في هذا العصر، ويلقي اللوم على مجموعة من الأسباب الموضوعية – التي ادت إلى جمود الفكر والأدب[13]: «وقد كان الأديب المغربي لا يعرف طبعاً الا هذه الموضوعات التي ورثها عن العصور المتأخرة، فلا يكاد يتجاوزها غالباً، الا اذا كان ذلك عرضاً غير مقصود، وهو – لعمر أبيك – لا يلام في ذلك اللهم الا اذا كان يلام الأدباء امثاله في بقية الاقطار الذين كانوا يعيشون في مثل وسطه وبيئته، قبل ان يطلع هذا العصر الحديث بعلومه الجديدة وعجائبه المدهشة التي

تستفز النفوس وتوقظ الشعور» إن ما يقوله القباج في هذه الفقرة يصدق على أدباء وشعراء منطقة المغرب العربي برمتها.... فالحالة كانت واحدة والظروف ايضاً كانت متشابهة.

في هذا الوسط نشأ الشابي وترعرع، مع مجموعة من الشباب الذين حاولوا التغيير، بفضل اطلاعهم على انواع من الثقافات الجديدة. فقد بدأ المجتمع؛ في هذه المنطقة؛ يشهد قيام جمعيات ثقافية وفكرية عديدة، كان ابرزها وأكثرها تأثيراً على حياة تونس الفكرية هي «جمعية قدماء الصادقية» التي كان ينتمي اليها الشابي. وفي المغرب الاقصى بدأت تظهر جمعيات وأندية، تأثرت بأفكار جمال الدين الافغاني ومحمد عبده وغيرهما من رجالات الحركة السلفية، إلى جانب افكار رجالات الحركة الوطنية التي عملت على محاربة نظام الاستعمار.

لقد كان من شأن هذه الحركات التي تدعو إلى التحرر والتجديد، ان توجه الشباب إلى الأخذ بأسباب العلم والحضارة الحديثة،، والتزود من منابع الغرب، في ميادين الثقافة والفن والأدب والشعر. وكان على هؤلاء الشباب – وفي طليعتهم ابو القاسم الشابي – ان يخوضوا صراعاً عنيفاً ضد المحافظين الذين يريدون الابقاء على الحياة كما هي في صورتها التقليدية.

وفي تونس نفسها يشير كل من زين العابدين السنوسي[14] وأبي القاسم محمد كرو[15]، والتليسي[16] إلى هذه الصراعات التي كانت تأخذ اشكالاً مختلفة. فمن خلال اقوال هؤلاء الباحثين نتعرف على الحياة الفكرية والأدبية المزرية في هذه الفترة، ومدى ما كان يبذله الأدباء الشباب وما يتحملونه من مضايقات من لدن انصار التقليد، من اجل بث روح جديدة: تستجيب لظروف حضارة العصر. لقد كانت عملية التواصل قائمة باستمرار، بين هؤلاء الشباب وبين الحركات الفكرية والأدبية العالمية، عن طريق جماعات: «المهجر» و «الديوان» و «أبوللو». وكان لهذا التواصل اثره الكبير على كل الحركات الفكرية والأدبية في منطقة المغرب العربي كما سنرى فيما بعد.

إن اغلب الدراسات التي تناولت الشابي بصفة خاصة، حاولت ربط تصوره حول الفن والأدب والشعر بالمدرسة الرومانسية. يقول ابو القاسم محمد كرو، مشيراً إلى تأثره بالرومانسية وأعلام شعرائها[17]

«قرأ الشابي جميع ما وقعت عليه عيناه من روائع الغرب المترجمة. وكان معجباً بـ «جوته» الألماني و «لامرتين الفرنسي» ويذهب ابراهيم بورقعة إلى ان الشابي كان ملماً: «بأدب الغرب ومذاهبه، وتراجم رجاله، لا سيما الأدب الفرنسي والانكليزي، وصار يتحدث فيهما كما يتحدث المحرز على أكبر الشهادات في الآداب الغربية.. كان يطالع بشغف زائد كل ما يترجم عن الشاعر «لامرتين» ويعجب به»[18]: ويذهب محمد غازي إلى أننا حين نقرأ الشابي فإنما نقرؤه «باعتباره فرداً من أفراد مدرسة شعرية كاملة تضم عدداً لا بأس به من الشعراء والكتاب والنقاد هي المدرسة الرومانسية»[19] أما خليفة محمد التليسي فإنه يجعل من الشابي تلميذاً لجبران خليل جبران[20]: «الشابي تلميذ نابغ لجبران، والتلمذة تعني التشابه في الخصائص الفنية وفلسفة الحياة.. إن الحب والحرية والتمرد هي العناصر البارزة التي تقوم عليها فلسفة جبران أو مذهبه في الحياة، وهي التي تكون مضمونه الأدبي، وينبثق منها رأيه في الحياة الشرقية». وفي رأي زين العابدين السنوسي أن الشابي «قد تشبع بالمدرسة الرمزية التي اقام عمادها في العربية جبران خليل جبران»[21] ويشير كذلك الأستاذ محمد صالح الجابري إلى أن: «في شعر الشابي رافدين من الغرب ومن الشرق... شيء من جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأبي ماضي والياس فرحات، وشعر آخر من لامرتين وسانت بيرث وفرلان»[22] إلى ذلك من الأقوال والإشارات التي أثبتها باحثون آخرون في موضوع علاقة الشابي بالمدرسة الرومانسية.

إن أثر المدرسة الرومانسية امر لا سبيل إلى نكرانه. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل كان الشابي رومانسياً بقراءاته ومطالعاته أم بطبعه وسلوكه وشخصيته؟.

إنني أميل – في الواقع – إلى أن الشابي كان مهيأً بطبيعة شخصيته ان يكون رومانسياً، لما يمتاز به من قوة في الاحساس، وحدّة في العاطفة، ومن الثورة والتمرد على كل ماهو مألوف ومتداول. ومعنى هذا أن اطلاعه الواسع على المدرسة الرومانسية، ساعده في تغذية هذا الاحساس الرقيق، والوقوف على الاشياء بعمق في هذه الحياة. ولذلك فإنني أؤكد رأي الباحث محمد صالح الجابري حين ذهب إلى أن الشابي: «عاش الرومانطيكية كتجربة وجودية وكمذهب أدبي معاً»[23]

ثم هناك قضية اخرى. لابد من الإشارة اليها في هذا الموضوع بالذات، وهي ان الشابي لم يكن يلتزم بحرفية مبادىء الرومانسية، ولم يحرص على تطبيق عناصرها، مثلما

كان يفعل اغلب الشعراء من اقرانه في عصره. فقد كان يعبر عن مشاعره واحساساته استجابة لما تفرضه طبيعة الأدب والشعر ووظيفتهما في الحياة. وبوضوح اكثر اقول: ان الشابي لم يكن يستغل المدرسة الرومانسية استغلالاً ثقافياً، بل كان يبدع تحت ضغط مكابداته ومعاناته. ولذلك جاءت لغته الشعرية مختلفة عن لغات الآخرين وجاء تصوره للقضايا والظواهر مخالفاً كذلك. وأكبر دليل على ذلك هو كتابه «الخيال الشعري عند العرب» الذي كان بحق ثورة عارمة على كثير من القيم والمفاهيم في مجال التنظير.لقد عرف الشابي طريقه إلى العالم العربي؛ عن طريق مجلة أبوللو. فعن هذا الطريق ذاع وانتشر اسمه، بعد ان رفضت صحف تونس نشر قصائده. وفي هذا الموضوع يقول رجاء النقاش: «... هناك جماعة اخرى هاجر اليها الشابي، هي جماعة ابوللو. وقد رحبت بالشابي ترحيباً كبيراً، في الوقت الذي كانت صحف تونس ترفض نشر قصائده. ونشأت على البعد بين ابي شادي والشابي صداقة خصبة.. ومن خلال مجلة ابوللو أطل الشابي على جماهير القراء في الوطن العربي»[24]

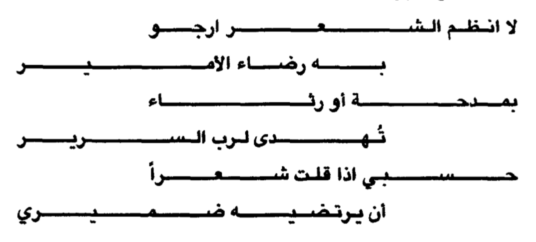
وبسبب اتصاله بالمجلة واصحابها؛ اشتهر الشابي حتى اصبح «شاعر العروبة التي تتغنى بأشعاره مصر وسوريا وبغداد وفاس، كما تتغنى به اميرات الأطلس في الجزائر الفتية وشبان الساحل التونسي»[25] وهذا ما يؤكده ابو القاسم محمد كرو في كتابه: «آثار الشابي وصداه في الشرق: «فقد تأثر بالشابي معظم الشعراء الشباب في العراق والشام ومصر والسودان»[26]

ان الشابي وهو على اتصال بجماعة ابوللو ومجلتها؛ لم يكن تلميذا يتلقى المفاهيم والتصورات، بل كان علماً بجانب اعلام هذه المجلة وشاعراً مؤثراً بشعره وتصوره وطريقته في عملية البناء الشعري. يقول التليسي في هذا الموضوع بالذات:[27] «.. فقد التقى الشابي بمجلة أبوللو؛ بعد ان تكونت له شخصية متميزة متفردة، وفتح له ادبه الرفيع ابوابها دون وسيط أو معين. فلم تتردد المجلة في ضمه إلى اسرتها بعدما اكتشفت من قيمته الأدبية ما يزيد في تدعيم المجلة» إلى ان يقول في فقرة جد مختصرة: «لقد اتصل الشابي بأبوللو وهو شاعر تكاملت ادواته الشعرية»[28].

فالشابي – إلى جانب اطلاعه الواسع والعميق على المدارس الأدبية والشعرية الجديدة – كانت له ثقافته المتينة حول التراث الفكري والأدبي والشعري. يشهد بذلك كتابه

القيم «الخيال الشعري عند العرب»، كما تشهد به عشرات من مقالاته التي كان يكتبها في موضوعات الأدب والنقد وغيرهما «فقد قرأ المعري وابن الفارض وابن الرومي والخيام»[29]، كما قرأ اغلب ما يتعلق بالفكر والفلسفة والفن، في جميع العصور العربية الزاهية. فالجمع بين القديم والحديث هو الذي رسخ وعمق تصوره الجديد حول الفنون والآداب من جهة، وحول بعض الظواهر الفكرية والفلسفية من جهة اخرى. هذا التصور الذي جعله يتفوق على شعراء عصره في المغرب والمشرق. فمن خلال هذه المقارنة الطريفة التي اقامها الناقد الكبير رجاء النقاش بينه وبين شعراء عصره، ندرك هذه الحقيقة الثابتة. يقول: «كان (الشابي) يقدس الشعر، ويقدس وظيفته في الحياة الإنسانية، ويرفض ان يكون الشعر اداة للأغراض والموضوعات المؤقتة العاجلة. ولو اخذنا شعراء جيله البارزين، امثال: ابراهيم ناجي، وعلي محمود طه ومحمود اسماعيل لوجدناهم جميعاً يكتبون في هذه الموضوعات التي رفضها الشابي رفضاً نهائياً. وقصر شعره على الموضوعات الانسانية العميقة التي يجد فيها مجالاً لأفكاره وتأملاته ومشاعره»[30]فقد ترفع عن الموضوعات الرخيصة واغراض المناسبات التي تقتل روح الفن في الشعر. يقول أبو القاسم محمد كرو مشيراً إلى فضل الشابي على حياة الأدب والشعر في عصره «.. إني أزعم ان تاريخ شعبه الحديث لم يبدأ الا به، يوم ان خرج بالأدب عن حدوده الضيقة وطرائقه الميتة. وسما به من دنيا الخصومات والتوافه وكل الأغراض الاجتماعية او الذاتية الرخيصة»[31]

فالشابي كان يمقت استغلال الفن والأدب والشعر في الموضوعات التي تفرضها المناسبات الطارئة والرخيصة. ولم يسجل عليه انه نظم في وقت من الأوقات قصائد في غير موضوعات انسانية. فهو القائل:


لا انظم الشعر ارجو
به رضاء الأمير
بمدحة أو رثاء
تُهدى لرب السرير
حسبي اذا قلت شعراً
أن يرتضيه ضميري

فالحقل الانساني هو المجال الوحيد الذي انفعل به الشابي في شعره، وهو الموضوع الذي ظل له مخلصاً إلى آخر يوم في حياته القصيرة. ان المرأة، والطبيعة، والحياة، والموت والنفس، هي التي تمثل عناوين اشعاره. وهو في ذلك كله يمتاز بالشمولية في التناول والعمق في الإبداع. نعم.. ان الشابي كان رومانسياً في هذا الشعر. فهو يتوخى الجمال المطلق والخير المطلق، وينشد الحب الإنساني والفضيلة الخالدة. ولكن هذه الرومانسية لم تجعله أسير نزعات وميولات ذاتية، ينسى في خضمها ذوات الآخرين. فقد استطاع بعبقريته الخلاقة تجاوز ذاته في كل شعر يبدعه، إلى درجة الذوبان والحلول.

إن عظمة الشابي تتجلى في هذا التجاوز للذات وللإقليمية إلى كل ما يدخل في النطاق الانساني شأنه في ذلك شأن الشعراء الكبار الذين يعرفون كيف يجعلون من قضاياهم الشخصية قضايا انسانية عامة. فلنستمع اليه وهو يكتب إلى صديقه محمد الحليوي في شأن قضايا بلده وأمته[32]: «.. لنعمل يا صديقي كل شيء في سبيل النهوض بتونس وآدابها... إنمّا نجاهد لإحياء الوطن والرفع من شأنه بين الشعوب». فتونس جزء من العالم العربي، والعالم العربي طريق نحو عالمية الإنسان في كل مكان. فإذا كان الشابي ينطلق من هموم الانسان في تونس والعالم العربي، فإنه ينتهي دائماً إلى نطاق الهم الانساني. وبهذا يكون الشاعر حضرياً في فكره ورؤياه. ولذلك فإن ما ذهب اليه الناقد رجاء النقاش في حديثه عن روياه الشاملة شيء حق[33]: «..الشابي واحد من الشعراء العرب النادرين، سواء في العصر الحديث أو العصور القديمة، والذين حاولوا ان يكون لهم فكرة شاملة عن الحياة والانسان، وحاولوا ان يكتبوا اشعارهم بوحي فلسفة، تفسر لهم العالم، ويحكموا بها على الأشياء، وحاولوا ايضاً ان تكون هذه الفلسفة عميقة الجذور تمس المشاكل الجوهرية في الحياة الإنسانية»

ثالثاً - التصورات والمفاهيم الجديدة:

إن الشابي كان يمتلك ادراكاً خاصاً للأدب والشعر، وهو جزء من ادراكه الشامل لفلسفة الفنون في حضارة الانسان. امتلك الشابي ذلك من خلال قراءاته الواسعة لآثار اقطاب الرومانسية في الغرب. ولكن ما ينبغي أن ننتبه اليه، هو ان الشاعر لم يكن منساقاً مع التيار الرومانسي ذلك الانسياق الأعمى، بل ان له شخصية متميّزة مما جعله يتجاوز

كثيراً من المفاهيم داخل هذا التيار نفسه. فهو حقاً، كان من المعجبين بأقطاب الرومانسية من الشعراء والمنظرين. ولكن ليس ذلك الاعجاب الذي يذهب بالشخص إلى حد الاستلاب. فقد سبقت الاشارة، إلى ان الشابي كان واعياً بطبيعة الفنون والآداب، ووظيفة الشعر في الحياة، وانه في هذه الطبيعة وتلك الوظيفة، لم يعتمد فيهما على تصورات ومفاهيم الرومانسيين فحسب، بل تجاوز ذلك إلى كل التيارات والمذاهب التي تستجيب بعفوية وتلقائية لعملية الابداع الشعري، وخاصة ما يتعلق بالثوابت في هذه العملية. فلنستمع اليه وهو يكتب إلى صديقه محمد الحليوي حول مفهوم الشعر في احدى رسائله: «.. ان الشعر يا صديقي تصوير وتعبير، تصوير لهذه الحياة التي تمر حواليك، مغنية ضاحكة لاهية، أو مقطبة واجمة باكية، أو وادعة حالمة راضية، أو محترقة ثائرة ساخطة. وتصوير لآثار هذه الحياة التي تحس بها في اعماق قلبك، وتقلبات أفكارك وخلجات نفسك؛ ورفرفة احلامك وعواطفك، وتعبير عن تلك الصور وهاته الآثار بأسلوب فني جميل، ملؤه القوة والحياة. يقرؤه الناس، فيعلمون انه قطعة انسانية من لحم ودم وقلب وشعور،لأنهم يحسون انه قطعة من روح الشاعر وعبق عواطفه، أو فلذة حية من فؤاد الحياة «ثم يضيف قائلاً: «... الشعر ما تسمعه وتبصره في ضجة الريح وهدير البحار، وفي نسمة الوردة الحائرة، يدمدم فوقها النحل، ويرفرف حولها الفراش وفي النغمة المغردة، يرسلها في الفضاء الفسيح. وفي وسوسة الجدول الحالم المترنم بين الحقول، وفي دمدمة النهر الهادر المتدفق نحو البحار. وفي مطلع الشمس وخفوق النجم. وفي كل ما تراه وما تسمعه وتحبه وتألفه وتخشاه»[34]

إن مثل هذا التعريف للشعر وقضاياه، ينحو فيه الشابي المنحى الرومانسي حقاً. ولكنه في نفس الوقت، يستجيب – في طبيعته – لكل المذاهب الأدبية الأخرى، التي ادركت بوعي جوهر الشعر وحقيقته. فما الشعر اذا لم يعبر عن المعاناة الانسانية! ويتماهى الانسان فيه مع قضايا الحياة وظواهر الكون.

لقد كانت العملية الشعرية صعبة على الشاعر. كان الشابي اثناء عملية الخلق يتعرض لنوبات، لا يمكن تفسيرها بسهولة. فهو نفسه يذكر مثل هذه الحالات العصبية التي يمر بها اثناء الإبداع ويقول: «.. اما الان ان شئت ان تعرف ذلك، فإن نوبة الشعر تمتلك عواطفي وأفكاري، وان ربة الشعر تعزف على قيثارتها الذهبية انا شيدها بعنف

هائل، ترتج له اعصابي المرهقة. ولست ادري متى تسكن النوبة، وتتوارى ربة الإنشاد في أفقها الغامض البعيد»[35]. فهذه شهادة من المبدع نفسه، يكشف فيها عن معاناته مع عملية الخلق الشعري. فالعملية ليست سهلة او بسيطة. فوراءها جهد وعرق لا يستهان بهما. ثم ان بعض الباحثين وجدناهم يؤكدون هذه الحالات الغريبة، التي كانت تنتاب الشاعر بين حين وآخر أثناء العملية الشعرية[36]

إن الأمر لا يتعلق بتحبير، أو صناعة، أو تحين فرص عاجلة، وإنما الأمر يختزل في حقيقته هذه الرهبة، التي كان يستشعرها الشاعر في حرم الشعر، وهذا الخشوع الذي يهز اعماق الروح في لحظات الخلق والإبداع.

استند مفهوم الشعرية لدى الشابي إلى عنصرين اساسيين وهما: الخيال والشعور. فعليهما انصبت تفسيراته وتحليلاته في ابحاثه ومقالاته، وبصفة خاصة في كتابه القيم: الخيال الشعري عند العرب. فالعنصران متداخلان على نحو غريب. ثم انهما يدخلان في علاقة صميمية مع اللغة الشعرية، في ظل مفهوم تجاوز فيه الشابي اكثر النقاد الرومانسيين، يقول الشابي: «إن الإنسان بحاجة إلى الخيال، لأنه وإن اصبح يحتكم إلى العقل، ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه، فهو لم يزل يحتكم إلى الشعور، وسيظل كذلك، لأن الشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس. واحتكامه إلى الشعور يدفعه إلى استعمال الخيال»[37]. ثم يتابع الشابي قائلاً في موضوع العلاقة بين الخيال واللغة الشعرية[38] «.. اللغة في حاجة إلى الخيال، لأنه هو الكنز الأبدي الذي يمدها بالحياة والقوة والشباب ولكنه مهما امدها بالقوة والشباب، فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النفس الإنسانية من عمق وسعة وضياء».

فإذا كان الناقد «كو ليردج» قد قسم الخيال إلى قسمين: أولي وثانوي – وجعل الأولي عبارة عن القوة الحيوية لكل إدراك إنساني، والثانوي يشبه النوع الأول في نوع وظيفته، ويختلف عنه في الدرجة وطريقة العمل[39]. فإن الشابي قسمه إلى قسمين: الأول يسميه الخيال الفني والثاني يسميه الخيال الصناعي. وهو يختلف عما ذهب اليه كوليردج من حيث الفعالية، والدقة في وضع الحدود. فمهمة الخيال الأولي – كماعند كوليردج – هي جعل إدراك الأشياء بالنسبة للإنسان ممكناً، إذ بدونه لا يكون لدينا سوى مجموعة من

المعطيات الحسية التي لا معنى لها، بينما مهمة الخيال الثانوي هي خلق مدركات جديدة من المعاني.

أما الشابي فعنده ان القسم الأول: «اتخذه الإنسان ليتفهم من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود. وهذا هو الخيال الذي نلمح من خلفه ملامح الفلسفة، ونسمع من ورائه هدير الحياةالكبرى يدوي بكل عنف وشدة... وقسم آخر اتخذه الإنسان ليعبر به عن ذات نفسه، حين لايجد لها مساغاً في الحقيقة العارية. ثم تطور هذا النوع مع الزمان، فكان منه هذا النوع الذي نعرفه والذي الفت فيه كتب البلاغة على اختلافها. انني اسمي هذا القسم الأول الخيال الفني (الخيال الشعري) لأنه يضرب بجذوره إلى ابعد غور في صميم الشعور، اما القسم الثاني فإنني اسميه الخيال الصناعي، لأنه ضرب من الصناعات اللفظية، وأسميه الخيال المجازي»[40]. هكذا كان الشابي جريئاً حتى في تصوره النظري، مما جعله يكتسب شخصية متميزة في مجال النقد إلى جانب شخصيته المتميزة في المجال الإبداعي، والممارسة الشعرية. فالشابي حين يبحث في الخيال، فإنما يقصد ذلك «النوع الذي يتكشف عن نهر الإنسانية الجميل الذي أوله لانهاية الإنسان وهي الروح، وآخره لانهاية الحياة وهي الله»[41]

وفي ظل هذه الرؤية كان يصدر احكامه على التراث الأدبي في العربية وغير العربية. وهي هذه الأحكام التي وجد فيها بعض الباحثين ما وصفوه بالمبالغة والقسوة. وإنني لا أرى هذا الرأي. لأن الشابي لم يكن في الواقع يهدف إلى هدم ما بناه الأسلاف. ولكنه كان يريد من الشباب المثقف ان يعمق النظر ويتأمل الأشياء في ضوء مستحدثات الحضارة المعاصرة. فإذا كانت الروح العربية قديماً انتجت إبداعاً على ضوء ما بلغته في ذلك الوقت من مستوى ثقافي وأدبي، فإن هذه الروح في الزمن المعاصر، عليها ان تراجع نفسها وفق متطلبات الرؤى والتصورات الجديدة. وفي هذا الموضوع يقول التليسي:[42] «.. أما ثورته ضد التراث، فقد كانت عنيفة عارمة، ولكنها لم تفقد احترامها وتقديرها للقديم، فهو يشعر بأهمية الدور الذي يلعبه هذا الأدب، ويكبر ما قدمه للإجيال القديمة من تعبيرعن تجربتهم في إطار عصرهم ومفاهيمهم السائدة، ولكنه كان يدعو إلى شعر يعانق التجربة الحديثة للإنسان العربي الحديث ... لقد كان الشابي يدعو للتجاوز، ويرى في الوقوف عند القديم جموداً». ولذلك فإن الحملات العنيفة التي شنت على الشابي، من لدن معاصريه، ومن

الذين جاءوا في عصر لاحق، تظل غير ذات موضوع اصلاً. فهي لا تستطيع ان تنال من قيمته باعتباره شاعراً وناقداً معاً.

إن الشابي كان يشير دائماً؛ وهو ينتقد التراث الشعري القديم؛ إلى الروح السائدة على هذا التراث معتمداً على عنصر الخيال الفني. وفي هذا الموضوع يقول: «... إن كل ما أنتجه الذهن العربي، في مختلف عصوره، قد كان على وتيرة واحدة، ليس له من الخيال الشعري حظ. وان تلك الروح السائدة في ذلك، هي النظرة القصيرة الساذجة، التي لاتنفذ إلى جواهر الأشياء وصميم الحقائق. وإنما همها ان تنصرف إلى الشكل والوضع واللون والقالب»[43]. ويستمر في الحديث قائلاً: «.. إن سبب جمود الفن العربي واتباعه تلك الطريقة الهندسية المتشابهة التي لا تمت إلى الحياة والعمق والخيال بسبب قريب أو بعيد هي: روح الأمة العربية القديمة.. فهي روح مادية ساذجة وإنك لتنظر إلى كل آثارها الفنية من أدب ونقش وتصوير وميثولوجيا، فلا تجد لها حظاً من نفاذ الإحساس وعمق الخيال وروحانية المشاعر، حتى إن المذاهب الفلسفية التي تغلب عليها النزعة الروحانية، لم تعرف سبيلاً إلى نفوس العرب»[44] إن نية الشابي وحس ضميره الصادقين يغفران له هذه الصفة المطلقة في الحديث. فلا يخفى على الباحثين حسه الوطني والقومي، وهو يحمل على هذه الروح العربية تلك الحملات. فبطريقة مباشرة وغير مباشرة نلاحظ ما يكنه من تقدير واحترام لأقطاب الفكر والأدب والشعر في التراث العربي. فالدعوة إلى التجاوز – مثلما ذهب الأستاذ التلّيسي – ثم الدعوة إلى إبداع جديد يستجيب لظروف الحياة الجديدة تشكلان قطب الرحى في حملاته على هذا التراث. لقد حز في نفس ابي القاسم الشابي ان يرى في عصره مجموعة ممن يدعون انهم شعراء، يتخذون من الشعر مطية لقضاء مآرب آنية عاجلة، فأراد ان يقطع عليهم وعلى أمثالهم الطريق، حتى لا يعبثوا بالكلمة المقدسة، ويلطخوا سمعة الشعر والشعراء. فالشاعر في ابي القاسم الشابي، يحمل امانة جسيمة في المجتمع الإنساني. وهويقول ويكتب من أجل التغيير، وتشييد صرح حضارة الإنسان. لقد ذهب الزمان الذي كان فيه الشاعر ينتظر المناسبات الطارئة ليقول الشعر. ففي نظر الشابي ان الشاعر شاعران: «تسمع إلى هذا الشاعر. فإذا انت امام روح الهي نبيل يسمو بنفسك إلى آفاق الحق والفن والجمال. ويجعل منك كتلة من شعور قدسي مشبوب. وتسمع إلى آخر، فترى انك تسمع إلى حديث ساذج بسيط، لا يميزه عن أحاديث الناس العادية الا رنة النغم وتواتر القوافي وجمال التعبير»[45]. ان الشاعر الحقيقي في نظره هو: «ذلك الفنان الذي يكون في روحه شيء من طبع النبوة التي

تبصر ما لا يبصره الناس، وتشعر بأسمى ما يشعرون... وأنه ذلك الجبار الذي يرتفع بقلبه فوق البشر ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيوية الفكر التائه بين نواميس العالم وجمال الوجود»[46].

هذا هو التصور الجديد الذي آمن به الشابي، حول الشعر والشاعر وعملية الإبداع الشعري. وهو تصور غير مرتبط بالشعر العربي فحسب بل يصدق على كل شعر في كل زمان ومكان، لأن الأمر يتعلق بفن الشعر باعتباره ممارسة إبداعية غير خاضعة لمقاييس معينة لها ارتباط. لما هو طارئ وظرفي.

ومثل هذا التصور لم يكن ليلقى التشجيع من لدن الناس في عصر الشابي، نظراً لهيمنة التقليد الأعمى لما ورثوه عن عصور الانحطاط والظلام. فالقلة القليلة من اصدقاء الشابي هم الذين كانوا يؤازرون ويشجعون، ويعملون على احتذاء الشابي واقتفاء أثره على المستوى الإبداعي والمستوى النظري. فما اكثر المصادر التي اشارت إلى هذه الاتهامات الرخيصة التي الصقت بالشابي وشخصيته الابداعية. فقد شنت عليه حملات تناولت شعره، ثم تجاوزته إلى مقدساته الدينية، مما اورثه ذلك الحزن الذي ظل يرافقه إلى آخر يوم في حياته القصيرة. فلنستمع اليه في هذه الفقرة، وهي جزء من رسالة كتبها إلى زميله محمد الحيلوي، يشكو فيها ما يشعر به من غربة بين ابناء جيله[47]: «.. أشعر اني غريب في هذا الوجود، وأنني ما ازداد يوماً في هذاالعالم، الا وازداد غربة بين ابناء الحياة، وشعوراً بمعاني هاته الغربة الأليمة، غربة من يطوف مجاهل الأرض، ويجوب اقاصي المجهول، ثم يأتي ليحدث قومه عن رحلاته البعيدة»

لم ينل الشابي ما يستحق من تكريم في وطنه الصغير تونس، وخاصة حين كان يحيا بين أفراد شعبه، يحاضر فيهم، ويقول شعراً في آلامه، ويكتب مقالات نارية تحمل مشاعل الحرية والانعتاق، إن التقدير الذي لقيه في العالم العربي، هو الذي يحمل نوعاً من العزاء لنفسه ونفوس اصدقائه الذين كانوا يلتفون حوله. ولكن حياة العباقرة الكبار، تكون معرضة لمثل هذه الهزات، وهي لا تعطي ثمارها الا بعد الفقد والغياب.

رابعاً - استمرارية اثر الشابي في سيرة الشعر بعد موته:

إن الملاحظة الأولى التي ينبغي ان نشير اليها؛ في بداية هذا المحور؛ هي ان منطقة المغرب العربي لم تشهد ميلاد شاعر كبير مثل الشابي على مدى اربعة عقود من الزمان.

وربما اذهب إلى ابعد من هذا فأقول: ان منطقة الغرب الإسلامي، لم تشهد هذا الميلاد حتى الآن، وذلك على الرغم من وجود عشرات من الشعراء في تونس والجزائر وليبيا والمغرب وموريطانيا.

وحتى أكون واضحاً، فإنني اقصد ميلاد شاعر يستطيع ان يحدث ما أحدثه الشابي، ويؤثر مثلما أثر، ويقيم ضجة مثلما أقامها على مستوى الممارسة الإبداعية ومستوى التنظير معاً. فالشابي اصبح علماً كبيراً، وعلامة بارزة، ورمزاً حياً في حضارتنا، ولا يستطيع احد ان ينكر ذلك. وقد ألفت فيه عشرات من الكتب حول آثاره الشعرية وآرائه النقدية، وما تركته هذه الآثار في سيرة الشعراء، وتجارب الحركات الشعرية التي عرفها العالم العربي في الوقت الحاضر.

لقد أشارت بعض الدراسات والأبحاث، إلى تراجع التيار الرومانسي بعد موت الشابي مباشرة ثم إلى محاولة بعض الأدباء والشعراء الانتقاص من قيمة الشابي ومدرسته، وخاصة في تونس، وإلى ظهور بعض الاتجاهات الواقعية في الأدب والشعر. فإذا افترضنا أن ذلك تم بالفعل في تونس، فإننا نرى الوضع يختلف تماماً في المغرب الأقصى، ذلك أن هذا القطر العربي؛ سيشهد في هذه الفترة بالذات؛ ميلاد تيار شعري، يعد استمراراً لخط الشابي الإبداعي. وسيظل هذا التيار قائماً إلى حدود سنوات الستين، بل سيظل إلى حدود فترتنا الحالية في شكل صور سنتعرض اليها في المحور الأخير من هذه الدراسة.

إن أثر الشابي في سيرة الشعر وتجارب الشعراء، ينبغي الا تلتمس في مبادىء المدرسة الرومانسية وحدها، أو في الموضوعات الشعرية التي تطرق اليها الشابي، أو في اللغة الإيحائية التي تمتاز بها قصائده، بل ينبغي النظر إلى هذا الأثر من جانبه الشمولي. فالشابي ثورة عارمة على حياة استساغت أسلوب الاحتذاء والتقليد، وتمرّدٌ على تصور متخلف لم يعد يقبل به أحد، فهو يشكل عائقاً في فهم اسرار الحياة. ثم إنه طاقة جبارة تختزن كثيراً من المفاجآت في مجال الإبداع الإنساني. فالذين ينظرون إلى أثره، من خلال بعض اللقاءات في أشعار الحياة والموت، والمرأة، والحب، والطبيعة، الأحلام، لا يقفون بحق على عبقرية الرجل. فعبقريته تتجلى فيما حمله من ثورة في فلسفته العامة وتصوره

الشامل. ولذلك فإنني لا أتفق مع الباحث محمد صالح الجابري حين يقول[48] «فمنذ ان فشلت الحركة الرومانطيكية بموت الشابي، وذهاب البشروش، وانكفاء الحليوي في معتزله القيرواني، لم يشهد الشعر التونسي حركة متساندة، قامت تبشر بمدرسة جديدة، وتعبر عنها، بينما اصبح الشعراء فرادى على اتصال بالثقافات والتيارات»، ويقول في موطن آخر وهو يتحدث عن ظلال شاعرية الشابي التي استقزمها معاصروه:[49] «فهذه ظلال شاعرية الشابي، قد استقزمها الكثيرون من معاصريه من بني جلدته، إلى أن أخذت في الاستطالة، وظهرت دراسات مهمة في كل الأقطار العربية...

لم يكن هناك انحسار لتيار الشابي، أو تعثر وتقهقر لتصوره الجديد، حول الفن بصفة عامة، والأدب والشعر بصفة خاصة. فقد استمرت قافلة الشعراء في السير، وعمل أصدقاؤه وزملاؤه على إتمام رسالته في مجال الإبداع.

نعم ان التيار الواقعي سيهيمن على الساحة، ولكن على الطريقة التي آمن بها الشابي نفسه. فالشابي لم يكن رومانسياً فحسب بل جمع بين هذا التيار والاتجاه الواقعي، ثم اننا ينبغي ألا نفهم الواقعية في جوانبها السطحية والحرفية، بل إنها في مجال الإبداع الأدبي والشعري تعني شيئاً آخر، وخاصةعند شاعر مبدع مثل الشابي.

فالحياة الأدبية والشعرية في تونس بعد موت الشابي، لم يخب أوارها كما يذهب الباحث محمد صالح الجابري، ولم تجن الهالة التي احيط بها شعر الشابي على أحد. يقول الجابري: «.. جنت الهالة التي أحيط بها شعر الشابي، على شعراء ما بلغوا شأوه، فتولى منهم من تولى، والقليل منهم من تحامل وصابر»[50]

فإذا كان الباحث المحترم، يرمي إلى أن الشعر لم يستمر في نفس القوة، التي كان عليها في أيام الشابي، فإننا نوافقه على ذلك. ولكن حديثه عن الانحسار والتراجع وانعزال بعض الشعراء، فهذا شيء لا نتفق فيه معه. فقد استمر الشعر، وتابع زملاء الشابي طريقهم في دنيا الإبداع، ولكن في نفسٍ واقعي، وتحت ضغط كتابات نقدية كانت تدعو إلى الواقعية.

نعم.. إننا لم نعثر – بعد موت الشابي – عن مدرسة شعرية واضحة المعالم. ولم نعد نسمع الشعر الذي كانت عبقرية الشابي تفجره بين حين وآخر، ولكننا في نفس الوقت لا

نستطيع نفي انتاجات شعرية في موضوعات مختلفة، وخاصة في مجال الوطنيات. ومع هذه الإنتاجات الشعرية نشعر بنفس الشابي يسري في عروقها. ونقف على تأثيرات شعره بوضوح.

إن ما أريد ان أؤكد عليه دائماً، هو ان أثر الشابي، ينبغي، أن ننظر اليه من خلال تصوره الشمولي، وليس من جوانب اللقاءات الجزئية، في الموضوعات والأبيات والصور الشعرية، أو ما إلى ذلك. وفي هذا الموضوع يجب أن نفرق بين استمرارية التيار الرومانسي في حدته وعنفوانه، واستمرارية الشابي في مسيرة الشعر وتجارب الشعراء. فإذا كان التيار الرومانسي، قد انحسر وتراجع، وحل محله التيار الواقعي... فإن الشابي باعتباره شاعراً مبدعاً لم ينحسر، ولم يتراجع أو يتقهقر. فقد أصبح فوق التيارات والاتجاهات والمذاهب. إنه أضحى رمزاً في درب التجديد، وعلامة بارزة في كل ثورة ترمي إلى الرفع من مستوى تصور الإنسان. في ظل هذه الرؤية، استمر أثر الشابي في عروق الشعر التونسي إلى الآن، مثلما استمر في البلدان العربية الأخرى. ونحن نلمس هذا الأثر في الشعر الواقعي، وفي رؤى الشعراء التي كانت تحمل التمرد والثورة على القيم الأدبية العتيقة.

عرفت منطقة المغرب العربي؛ في مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين؛ حركات مناهضة تدعو إلى مقاومة نظام الحماية والاستعمار. وكان يرى كثير من الأدباء والشعراء أن الرومانسية تتعارض مع ما تتطلبه المرحلة من كشف للواقع المزري والمؤلم. ومن هنا كانت الرومانسية في نظر بعضهم، تغرق أصحابها في النزعات الذاتية، والميولات الفردية والأحلام الطوباوية. إن الظرف التاريخي يتطلب اتجاهاً آخر، يلتزم في ظلاله الأدباء والشعراء قضايا الشعب التي تفرض نفسها على الوضع. ولذلك كان العزوف عن بعض الموضوعات المغرقة في الذاتية، وتغيير المجرى الرومانسي إلى الاتجاهات الواقعية:

إننا إذا نظرنا إلى الحركات النقدية والشعرية في هذه المرحلة، نجد أن منطقة المغرب العربي يسودها تياران اثنان لا ثالث لهما. وهذان التياران سيدخلان في صراع محتدم، يمتد في الزمان من سنوات الثلاثين إلى أواخر سنوات الخمسين، وأقصد بهما: التيار الرومانسي والتيار الواقعي:

أ - التيار الرومانسي

ففي الوقت الذي يخفت صوت هذا التيار في تونس قليلاً، ويفسح المجال للواقعية، نلاحظ ما يخالف ذلك في المغرب الأقصى. ذلك ان الساحة المغربية، ستشهد - في هذه الفترة بالذات - ميلاد الرومانسية، لتنطلق بحدةٍ وعنف، وهي تتشكل في اتجاهات مختلفة.

لقد كانت تونس سبّاقة في ميدان الجديد؛ بالنسبة لمنطقة المغرب العربي، وهذا شيء لا سبيل إلى نكرانه. ثم ان النهضة الأدبية والشعرية التي عرفها المغرب الأقصى - منذ الثلاثينيات من القرن العشرين - ساهم فيها الشابي مساهمة فعالة؛ إلى جانب أثر الحركات والمدارس التجديدية التي قامت بالمشرق العربي. فالشابي كان معروفاً على نطاق واسع في الأوساط الأدبية المغربية. وكان شعره مثلما كان نقده محط عناية كبيرة لدى أكثر الأدباء والشعراء المتتبعين. لقد عرف الشابي طريقه إلى الأوساط الأدبية المغربية بوساطة مجلة «أبولّلو» أولاً، ثم بوساطة آثاره الشعرية والنقدية مباشرة ثانياً.

فمنذ أوائل سنوات الثلاثين؛ وجدنا أقلاماً مغربية جادة، تكتب حول أعلام مدرسة الإحياء والانبعاث، وأعلام المدارس التجديدية، وينشر ذلك في مجلات من مثل: «مجلة المغرب»، و «مجلة السلام»، بل وجدنا هذه الأخيرة تخصص ركناً لدراسة ونقد كل ما يتصل بالإبداعات والكتابات الجديدة التي ترد من الشرق العربي[51]. فلأول مرة نجد حركة نقدية تساير الحركة الشعرية، مما جعل بعض المفاهيم الجديدة حول الأدب والشعر تعرف طريقها إلى المغاربة.

إن النقاد - في هذه المرحلة - بدأوا يفهمون أن الشعر الحق هو الذي يعبر عن ذات الفرد وذات الجماعة في آن واحد. فلابد للشعر أن يكون صورة لخلجات النفس، تعكس أحلام الناس. وهو حين يفعل، ينبغي أن يتوخى الصدق ويبتعد عن الزيف والكذب، ويستلهم موضوعاته من الكون والطبيعة. ومن أشهر من كان يمثل هذا المنحى الجديد نذكر: ابن العباس القباج، وأحمد زياد وحجي.

إن أول عمل قام به ابن العباس القباج؛ هو التصدي لشعراء المناسبات؛ الذين يجعلون من الشعر مطية لنيل الحظوة والمال والجاه. فالشعر الذي ينظمه هؤلاء ساقطٌ

مرذول، هو شعر يدل على قرائح جافة وأرواح فانية[52]. يقول القباج:[53] «فهم يتناولون غرضاً هو المدح بعينه، ويبدأون قصائدهم بالنسيب، وقد نفر الناس من هذه العادة، وسئموا متابعتها. وفي الشرق اليوم يحاربون هذا الأدب المائع المخدّر للأعصاب والقاتل للشعور» إن هذا الشعر هو:«شعر العقم الفكري وشعر نضوب القريحة وعجزها عن الخلق والابتكار، وشعر الهذيان، أو شعر جثثٍ تتحرك ولا تسير»[54]

إن حالة النقد في المغرب في هذه الفترة، كانت شبيهة بالتي عاشتها تونس أيام الشابي، فقد أشار أبو القاسم محمد كرو في كتبه المختلفة عن الشابي، والتليسي، وزين العابدين السنوسي إلى الصراع الذي نشأ بين الشباب المتشبع بالأفكار الجديدة والمحافظين، على نفس الوتيرة التي نشاهدها في المغرب الأقصى زمن الثلاثينيات[55]. يقول مصطفى خريف وهو يشير صراحة إلى ماسماه شعر الأباطيل عند شعراء المناسبات:[56] «.. هم قوم توفرت لديهم المقدرة على نظم الكلام، وخلت قلوبهم من العاطفة ومضاء الإحساس، إن الشعر لأرفع من هذه الأباطيل»!

فالمرحلة في الواقع، كانت مرحلة صراع بين القديم والجديد، من حيث المفاهيم والصياغة والموضوعات.

لقد أحدث القباج ضجة كبرى في الأوساط النقدية المغربية، وتبعه سعيد حجي والطّريسْ وغيرهما من النقاد الشباب، مما جعل آثار أحمد زكي أبي شادي والشابي والمازني وغيرهم تؤثريفعالية في نفوس الشباب المغاربة. فلنستمع إلى ناقد مغربي شاب وهو يبارك هذه الحركة النقدية الجديدة: «... لقد كان الأدب العربي بالمغرب منذ سنين راكداً هادئاً، لا يحركه محرك، ولا يزعجه مزعج، وكان منحصراً في طائفة من الأدباء، انزوت في بيوتها، وأسدلت سجفها على وجهها. ولقد كانت مجهوداتنا قاصرة عليها ولا تتعداها فإذا ما اهتزت عواطف الشاعر، وخاضت بقطعة من شعوره، فحسبه أن يسجلها في دفتره الخاص، هكذا ظل الأدب أعواماً طوالا، في جموده وركوده، حتى هيأ الله له طائفة من الأدباء عز عليهم أن يبقى الأدب مفصولاً عن أفراد الشعب... فظهر شعراء كثيرون، واختلط الحابل بالنابل، حتى هب «ابن عباد»[57] على صفحات مجلة المغرب، وكتب فصولاً، تناول فيها طائفة من شعراء المغرب، ولم توقظه الضجة التي أثارها عليه

الأدباء من سائر الأنحاء المغربية، بل سار في طريقه، لا يرده راد، ولا يصده عن غايته صاد»[58]

في خضم هذه الأحداث ظهر شعراء، من أمثال عبد المجيد بنجلون، وعبد الكريم بن ثابت. وعبد السلام العلوي، وعلال بن الهاشمي الفيلالي، وعبد القادر حسن، والحلوي، ومصطفى المعداوي وغيرهم. لقد وجد هؤلاء الشعراء زاداً لا ينفد، في صور الشعر الجديد وصيغها المغايرة، كما عند أبي شادي، والشابي، وعلي محمود طه وعبد الرحمن شكري وإيليا أبي ماضي...

إن هؤلاء الشعراء المغاربة كانوا رومانسيين ذاتيين، متأثرين كبير التأثر بجماعة أبوللو، وبالشابي خاصة، كما تدل على ذلك أشعارهم. وكذلك بعض آرائهم النقدية، بل إن بعض الكتابات النقدية في المغرب، وخاصة مع بداية فترة الأربعينيات تكاد تكون نسخة طبق الأصل لمثيلاتها عند الشابي. وللأمانة العلمية نقف عند بعض النماذج، حتى يتأكد القارىء مما نحن فيه. يقول عبد الكريم بن ثابت وهو يكشف عن مفهومه للفنان:[59] «فالفنان الحر رسول حمل رسالة سماوية بطريق الموهبة والإلهام لأدائها إلى بني قومه، بل إلى الإنسانية جمعاء» «الفنان هو ذلك القادر على الإبداع والخلق ذلك الذي يأخذ ما بأيدي الناس، ليجعل منه شيئاً آخر لم تره عين، ولم تسمعه أذن، ولا استطاع أن يصل إليه إنسان يعقل»[60] ثم لنستمع إليه مرة أخرى في موقفه من التراث الأدبي والشعري والفني في الفقرة الآتية: «.. هكذا أصبحت الفنون الإسلامية خالية من روح الابتكار، وخالية من وثبات الخيال وانطلاقاته فلا تجد في البناء غير الزخرفة المتقابلة من خطوط تتشابه، أو أقواس تتماثل، أو فسيفساء ملونة ترتاح لمنظرها العيون، أما الصور الخيالية في هذا الفن فمعدومة بتاتاً. لأن الفناء الذي يضع الهندسة، يضعها وهو مقيد في دائرة لايخرج عنها وليس حراً أو يبتكر أو يتخيل. وكذلك في الشعر، فإننا لانجد وثبات الخيال وانطلاقه ولا نجد التصوير والألوان الموجودة في شعر الأمم الأخرى. بل نجد القصائد المحكمة الصنع»[61]. إن هذا الكلام يشبه كلام الشابي في كتابه: الخيال الشعري عند العرب، مما يؤكد اطلاع ابن ثابت على أغلب ما كتبه الشابي، مثل بقية زملائه الذين كانوا يعرفون شعره في هذه الفترة. فهذا شاعر وناقد آخر هو عبد السلام العلوي ممن أغنوا الحركة

النقدية والشعرية في سنوات الأربعين، نراه يلجأ في كتاباته إلى نوع من المقارنة بين الشعراء الفرنسيين والشعراء العرب، على غرار ما فعله أبو القاسم الشابي. وينتصر لما سماه بالشعر الإنساني لدى أمثال «كورني»، و«راسين» و «لامرتين» و«فكتور هيجو». أما الشعر العربي فهو في نظره ليس سوى شعر البديع والمحسنات التي لا تكشف عن حس أو شعور[62]. ويقول بالنص: «إن المديح من الأغراض الساقطة التي لا تمت إلى الأدب بصلة، لأنه يسخر السخر فيما يخلق له، ويبعد عن فضيلة الصدق ورقة الإحساس، ونبل العواطف التي هي من أوكد مميزاته. ومعاذ الله أن يكون الشاعر قد وجد لمثل هذه السفاسف، وهو رسول الخير والجمال إلى هذا العالم»[63]

فالنظرة إلى الأدب والشعر قد تغيرت. وبدأ الناس يفهمون أن الشعر ليس مجرد ثقافة مكملة لشخصية العالم أو الفقيه، كما كان يعتقد في المغرب في بداية القرن العشرين، وليس مجرد محسنات بديعية غايتها الإبانة عن قوة الكلام وفصاحته. وإنما الشعر روح سماوية، وشعور يضطرم في الوجدان، يقول الشاعر الرومانسي عبد المجيد بنجلون «الشعر لغة القلب والعاطفة مقابل لغة العقل في العلم»[64]. فالتركيز على الذات الشاعرة في مثل هذه الكتابات، لا يعني الهروب من الواقع الذي يحياه الإنسان، أو الإنكفاء على الأنا المنعزلة، بل يعني الانطلاق الحقيقي في فهم الظواهر واكتناه أسرار الطبيعة.

لقد أجمع النقاد في هذه الفترة على أهمية الشعور والخيال ودورهما في العملية الإبداعية. كما أجمعوا على أن الشعر رسالة سماوية تعمل لخير البشرية. وعظمة الشاعر تتجلى حين يتخلص من سيطرة العقل وسيطرة الواقع الرتيب.

إن العقل – كما يرى الشاعر ابن ثابت – من شأنه: «أن يجعل الإنتاج الفني جافاً، يقربه من النظم التقليدي. فأكثر الناس إساءةً إلى الفن، هم أولئك الذين يريدون تقييده بالحدود والاغلال. وهم قوم لا يفهمون جمال الحياة، ولا يعقلون أسرار الوجود، ولا يدركون المثل العليا التي يهدف اليها الفنانون»[65]

لا يخامرنا شك في تأثر هؤلاء الشعراء والنقاد بالأسس النَّظرية التي آمن بها الشابي في مجال الإبداع الفني والأدبي والشعري. فإن فضل الشابي لا ينكر على الحركة الشعرية المغربية.

نعم.. إننا حين نقف على تأثيرات الشابي في سيرة الشعر المغربي، في هذه الفترة، فينبغي الا ننسى تأثيرات الشعراء العرب الآخرين فالفصل بين الشابي وهؤلاء غير ممكن بتاتاً. فما نعرفه في هذه المرحلة هو أن المغاربة كانوا يقرأون باستمرار لكل أقطاب الشعر العربي الحديث ومن بينهم الشابي.

إن الموضوعات التي كان يرتادها الشعراء المغاربة في هذه المرحلة التاريخية تتعلق بالمرأة والطبيعة والحب والحياة والحرية والنفس أي نفس الموضوعات التي تناولها الشابي، ولكن بالطريقة التي يمكن أن نقول عنها: إنها تبلغ المستوى الفني الذي بلغته على يد أبي القاسم الشابي؛ وكل ما نستطيع قوله هو أن مثل هذه الموضوعات كانت تختلف عما ألفه الشعراء المغاربة قبل هذه الفترة.

إن الشاعر المغربي لا يقف فيها موقف الواصف، وإنما يتعامل معها على أساس أنها مواطن الأسرار المستغلقة. فالمرأة علامة تحمل أكثر من دلالة والطبيعة رمز يكشف الشاعر من خلاله عن معاني النفس. والنفس مرتبطة بأسرار الكون... هكذا تكتسب الأشياء دلالات مغايرة لما هو مألوف ومعتاد في دنيا الناس، ومحيطهم المحدود.

إننا لا نستطيع فهم وإدراك اثر المدارس التجديدية وأثر الشابي بصفة خاصة، إذا لم نتطرق إلى بعض هذه الموضوعات الشعرية. ولذلك ارى لزاماً علي أن اتناول هذا الموضوع باقتضاب، حتى نستطيع الإحاطة بأثر الشابي العميق في الحركة الشعرية المغربية، وذلك في مدة زمانية تمتد من بداية الثلاثينيات إلى أواخر الخمسينيات من القرن العشرين:

1 – موضوع المرأة: نكتشف في هذا الفضاء الشعري الذي تناول المرأة مجموعة من الرموز التي تحمل دلالات نفسية لدى الشعراء. ونشير على سبيل المثال إلى قصائد ابن ثابت: طيف[66]، وذكرتك[67]، ورسالة[68] ثم إلى قصيدة عبد المجيد بنجلون: اللقاء[69] وقصيدة الشاعر عبدالسلام العلوي: ذكرى[70].وقصيدة عبدالقادر حسن: دعيني أنام[71].

إن المرأة من خلال هذه القصائد، تارة هي الحياة بأسرها وغموضها، وتارة اخرى هي الخصب الذي يجعل الحياة إلى ما لانهاية، وتارة اخرى هي رمز العذاب الذي لا يعرف معه الإنسان طريقاً إلى الراحة. إنها تتلون فتكتسب معاني حسب تجارب الشعراء

ومعاناتهم. ثم إنها توجد في كل مكان، وهي قابلة للاختفاء او الظهور في كل وقت، وتبدو في صور مختلفة: في نسمة الزهر وطلعة الورد وألق الضوء ونور الفجر، وأحياناً تمتطي الريح والموج والعاصفة.. إنها تتسرب إلى المخادع من خلال ثقوب الأحلام والآمال، وتندفع خارجة وهاربة من ضوضاء حياة القصور.. هكذا تبدو المرأة في فضاء هذا الشعر الجديد.

2 – قصيدة الطبيعة: إن الطبيعة هي المجال الثاني بعد مجال المرأة في هذه الفترة. وقد عمل الشعراء على إبراز مكنوناتها وأسرارها من خلال لغة ذات شفافية خاصة. لم تعد السحب والورود والوديان والغابات عناصر تركب في القصيدة لإثبات قرينة ما، في مجالات الكناية والتشبيه والاستعارة، وإنما أضحت أشياء تكشفُ عن مخبوءاتها. ونشير هنا إلى قصائد عبدالمجيد بن جلون: الطبيعة[72]، والبحر[73]، والمساء[74] والشمس في الغروب[75]. وقصيدة عبدالكريم بن ثابت: ليلة[76] وقصيدة علال بن الهاشمي الفيلالي: الخريف[77]

تطرحُ هذه القصائد قضايا وجودية لها علاقة بالنفس الإنسانية – فالنفس تواقة إلى معرفة اسرار الوجود. والوقوف على أعماق الظواهر. وستظل أسئلتها علامة بارزة في إبداع الشعر لدى المغاربة في هذه الفترة.

3 – قصيدة النفس: من الموضوعات الأساسية التي اهتم بها الشعر في فترة سنوات الأربعين موضوع النفس. فالشعراء المغاربة، وهم يحاولون التغلغل إلى اعماق النفس الإنسانية، عبروا عن رؤاهم بلغة قلقة متحفزة تنشر في ثناياها علامات استفهام عملاقة، على النحو الذي نجده قي قصائد: حنين[78]. وشكاة[79] واليأس[80] ومات الحب[81]. إن القاسم المشترك الذي كان يجمع بين هؤلاء الشعراء في حديثهم عن النفس، يتمثل في تلك المسحة من الحزن والكآبة والأسى. والقصائد الشعرية جميعها، تكشف عن رحلة النفي والعذاب في الحياة، مثلما تكشف عن كثير من الأسئلة الغامضة والمعقدة في الوجود.

4 – قصائد الحياة والحرية والتأمل؛ وهي كثيرة في الشعر المغربي في هذه الفترة. وهي جميعها عبارة عن تأملات في رحاب الوجود. واستفسارات وتساؤلات شعرية

وشاعرية حول عدد من القضايا التي تشغل بال الانسان المغربي. ثم إنها استشرافات نحو آفاق ينعم فيها الفرد بالراحة والاطمئنان والسعادة. ومن الشعراء الذين أكثروا من هذا اللون نذكر على سبيل المثال: عبد الكريم بن ثابت، وعبد المجيد بنجلون، وعبد السلام العلوي، وعلال بن الهاشمي الفيلالي.

هكذا نلاحظ من خلال هذه الموضوعات الجديدة، أن الشعر المغربي بدأ يشهد تحولا جذرياً في التصورات والمفاهيم، مثلما في عملية البناء الشعري. ولم يكن ذلك ليتم، لولا فضل تلك المدارس الشعرية التجديدية، وفضل الشابي خاصة. ذلك أن تصور هذا الأخير حول عدد كثير من قضايا الفن والأدب والشعر، كان واضحاً لدى المغاربة وكذلك، فإن أثر ممارسته الإبداعية لم تكن لتغيب عن القارىء الحاذق، وخاصة في موضوعات: المرأة والحياة والنفس.

ب - التيار الواقعي:

ظهر هذا التيار كرد فعل على استفحال النزعة الذاتية في الشعر. وقد تم ذلك في المغرب الأقصى مثلما تم في تونس. وفي نظر اصحاب هذا التيّار أن الأدب الحقيقي والأصيل، هو الذي يرتبط بالحياة الواقعية، ويصف هموم الناس، ويعيش معهم مشاكلهم اليومية، ويبتعد عن النزعات والميولات الفردية. فالباحث الذي يتصفح اعداد المجلات التونسية من مثل: المباحث، والثريا، والأسبوع والندوة، يلاحظ هيمنة الصوت الواقعي عليها. وكذلك الذي يقرأ للبشروش ومصطفى خريف وغيرهما من الشعراء الذين كانوا يكتبون في الثلاثينيات والأربعينيات يدرك هذا التحول الذي طرأ على الشعر بعد موت الشابي. لقد اصبح الشعراء يخضعون للنداءات التي تنتصر للاتجاه الواقعي. فالشعر تجربة شعورية حقاً، ولكنها ينبغي ألا تنفصل عن الواقع الحي للإنسان. وكان هؤلاء يدعون إلى انتاج ادبي وشعري يمثل احلام الجماعة، ويعبر عن قضايا الأمة. وفي نفس الوقت يحملون بعنف على الأدب الذي ينعطف على الذات ويستغرقها.

والمغرب الأقصى لم يكن بمنأى عن مثل هذه الدعوات، فقد انبرى كثيرون من الأدباء الذين هاجموا الشعراء الذاتيين، ووسموهم بأقسى النعوت والأوصاف. فالشعر في

نظرهم، ينبغي أن يبحث في الواقع ويسهم في تغيير معالمه. أما الذي يكتفي بالغناء والنحيب واجترار الذات فهو شعر ضعيف وقاصر[82]، وأصحابه لا يتركون إلا أدباً مائعاً يستحق الرثاء والعطف.يقول أحدهم في هذا الموضوع: «.. إن الأدب مرآة للنفوس البشرية، يقوى ويضعف تبعاً لتطورات هذه النفوس، ووفقاً لما هي عليه من تفاؤل أو تشاؤم. ولذلك يكون للمنتج أثره في تصوير الحياة بحسب المنظار الذي ينظر اليها.. وبقدر ما يسلم الأدب من الشوائب فيكون قويا ومتينا بقدر ما تتسم الحياة التي يسري فيها بميسم المتانة والقوة أو المناعة أيضاً... إن داء الميوعة قد كاد يتدخل في شؤوننا بواسطة بعض من يكتبون تحت تأثير جبران خليل جبران، وتلاميذ مدرسته.. وأملنا أن تكون نهضتنا الفكرية والأدبية عربية مغربية»[83]

إن صاحب هذا المقال يشير إلى أشعار ابن ثابت وعبدالمجيد بنجلون وعبد السلام العلوي وعلال الهاشمي الفيلالي وغيرهم، ممن كانوا يثيرون موضوعات: المرأة والطبيعة والحب والنفس.. ويصوغونها في غلالات من الرموز، بعيدين عن التقريرية والمباشرة، وعن التأويل العادي للأشياء. فالشعر لا يجسده الحديث عن المؤسسات الخيرية، ووصف تشييد القناطر ونوادي الإحسان والملاجىء الخيرية، وإنما هو تعبير عن أعماق النفس الإنسانية فالوصف السطحي يزري بقيمة الشعر وينزل به إلى منزلة متدنية.

إن مفهوم الواقعية لدى هؤلاء، كان يرتبط بشعر الاجتماعيات والوطنيات. بحكم أن منطقة المغرب العربي في هذا الظرف التاريخي، كانت تحارب الاستعمار، وتدعو إلى الحرية والانعتاق. فهو مفهوم مرتبط بالقضايا السياسية أكثر مما هو متعلق بالقضايا الفنية. وأكثر النقاد الذين انتصروا لهذا الاتجاه الواقعي، كانوا يصدرون عن مفاهيم قاصرة وعاجزة عن إدراك دور الشعور والخيال في عملية الإبداع.

إن الادب – كيفما كان نوعه – لا يعبر الا عن مشاعر الناس في إطار المآثر والبطولات والأمجاد، ولكن يظل الأديب هو مفتاح السر؛ في كيفية التناول والتعامل. فليس الواقعي هو الذي يخلق الإنساني، وإنما الإنساني هو الذي يخلق الواقعي. فالواقعية في الأدب والشعر لا تعني التزام الشاعر بأحداث عصره، يسجلها ويوثقها ويتتبعها جزئية جزئية، ولكن الواقعية هي أن تخرِق الأشياء لتنفذ إلى أعماقها تحت ضغط المكابدة

والمعاناة. يقول عبد الله ابراهيم[84]: «إننا لا نستطيع ان ننتج ادباً مغربياً حياً الا إذا أنتجنا ادباً إنسانياً حياً، ولن ننتج هذا الأدب الإنساني الحي إلا إذا تيقنا بأن الحقيقة واحدة في الشرق وفي الغرب. وأن الإنسان هو الإنسان في كل مكان».

هكذا نجد في الساحة هذا الصراع المحتدم بين هذين الاتجاهين، وهو صراع بين مفهومين احدهما ينتصر لقضايا الفن وثانيهما لقضايا السياسة.

إنني لا أنكر أن تكون الأحداث الوطنية موضوعاً للشعر. ولكن الشيء الذي انكره هو الوقوف في هذا الموضوع عند حدود الوصف وتمجيد البطولات وتخليد المآثر في لغة خطابية لا علاقة لها بعناصر الفن. إن دعاة الواقعية يستندون إلى مجموعة من المقاييس يرفضها الفن بشكل أو بآخر. فهم يطلبون من الشاعر أن يبث الحماس في نفوس الناس، ويتوخى الوضوح فيما ينظم من شعر، ويبقي على الصفات الواقعية للظواهر والأشياء، ويبتعد عن الموضوعات الذاتية، إلى غير ذلك من المقاييس الأخرى التي تجعل من الصيغة الشعرية صيغةً سياسية وطنية، وهذا الفهم للواقعية قاصر وعاجز، يريد أن يوقف حركة المد الشعري التي دافع من اجلها شعراء كبار في إطار المدارس التجديدية ومن ضمنهم الشاعر المبدع أبو القاسم الشابي.

لقد استمرت قافلة الشعراء في تونس والمغرب الأقصى، وتوالت الكتابات النقدية التي ترعى هذه القافلة، تحت ظل مفاهيم وتصورات تجديدية، إلى أن ظهرت اجيال جديدة مع بداية الستينيات من القرن العشرين، فيأخذ الشعر مجراه الجديد في قصيدة الحداثة.

خامساً - أثر الشابي في أصحاب قصيدة الحداثة:

كان الشابي ولا يزال، من الشعراء الكبار الذين تتجاوز تأثيراتهم حدود عصورهم. وتظل هذه التأثيرات قائمة ما بقي الشعر قائماً، تنبض به عروق الحياة. فمن منا ينكر أثر أبي تمام وأبي الطيب المتنبي والمعري وغيرهم من شعرائنا الكبار، في تجارب الشعراء الذين أتوا في العصور اللاحقة. إن الشابي مثل هؤلاء العباقرة الذين يختفون بأجسادهم ويحيون بآثارهم الخالدة، فيفرضون وجودهم بما حملوا من تصورات، وما أبدعوا من شعر. إن هؤلاء والشابي من ضمنهم، لا تعود عبقريتهم إلى ما تحمل هذه التصورات والأشعار من مضامين وأفكار، وإنما إلى جوهرها القائم على رؤية تجدد الحياة بتجدد

الإبداع، والثورة على كل العناصر التي تعرقل سير الإنسان، وتثنيه عن تحقيق الأمل والطموح. فلم يكن من هم هؤلاء تحقيق مآرب شخصية أو إقليمية، وإنما يتجاوز ذلك إلى الكيان الحضاري للإنسان. فالإبداع في ظل هذا المفهوم، يربط عناصر الفن والأدب والشعر بالحياة الحضارية على صعيدها الشامل. ومن هنا اكتسب مثل هؤلاء الشعراء صفة العلامات والرموز التي تظل متألقة إلى الأبد. فالشابي باعتباره منتمياً إلى جماعة أبوللو، وباعتباره صاحب مدرسة شعرية هي المدرسة الشابية، أثر تأثيرات عميقة في الحركة الشعرية، التي ظهرت في العالم العربي، منذ أواخر الأربعينيات من القرن العشرين. وعن طريق شعر رواد القصيدة المعاصرة أو الحرة، امتد إشعاع الشابي إلى منطقة المغرب العربي، بالإضافة إلى الاتصال المباشر بديوانه الشعري، وكتاباته الأدبية والنقدية، وخاصة كتاب الخيال الشعري عند العرب.

لقد شهدت منطقة المغرب العربي شعراء كثيرين، تأثر أغلبهم بالسياب، ونازك الملائكة. والبياتي، وصلاح عبد الصبور. وأحمد عبد المعطي حجازي، وغيْرهم من الشعراء الرواد للقصيدة الحرة. وهؤلاء بدورهم لم يخل شعرهم من أثر أبي القاسم الشابي إلى جانب أحمد زكي أبي شادي وعلي محمود طه وعبد الرحمن شكري وبعض الشعراء المهجريين.ونلتمس هذا الأثر بصفة خاصة في هذه الثورة على القيم الأدبية التي لم تعد تساير الحياة، وأيضاً على بعض المفاهيم والتصورات التي لم يعد لها من مكان في عصرنا الراهن. وحتى في عملية البناء الشعري التي اعتمد فيها الشابي على بعض الأدوات الجديدة مثل الأسطورة فعن طريق ذلك كله، تم التواصل من جديد، بين الشابي والشعراء الشباب، في منطقة المغرب العربي، في فترة الستينيات والسبعينيات من هذا القرن. فقد كان الشابي حاضراً في شعر شعراء تونس، من أمثال اللغماني، ونور الدين صمود، وجمال حمدي، وجعفر ماجد، ومحيي الدين خريف، ومحمد العروسي المطوي، وعلي سلفوح وغيرهم، وحاضراً في شعر شعراء المغرب الأقصى، من أمثال: عبد الكريم الطبال، ومحمد الميموني، وأحمد المعداوي، ومحمد الخمار الكنوني ومحمد السرغيني، ثم في الأجيال اللاحقة من أمثال: عبد الله راجع ومحمد بنيس وأحمد الطريبق وبنطلحة، واللائحة طويلة.

وتمدنا الكتابات النظرية الخاصة بالشعر المعاصر بالعلاقة بين أسس هذا الشعر وأسس النظرية الرومانسية عموماً، والأسس الرومانسية العربية تحديداً. يقول يوسف الخال في كتابه: الحداثة في الشعر[85]. «حركة الشعر العربي الحديث، بعد منتصف هذا القرن حركة ثورية تطورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهو حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها. فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولا صلة لها بالصراع المألوف بين الجديد والقديم، أو بين الشباب والشيوخ. فهي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة.. فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد، بل لأن الحياة تتجدد فينا». وهذا هو الرأي الذي كان يؤمن به الشابي، فتجاوز فيه التيار الرومانسي باعتباره مذهباً أدبياً.

إن الشابي كان له موقف ثابت في نهضة الأدب والشعر. وكان يرى أن النهضة في كل شيء. فهي إبداع تماشي الحياة في تغيرها المستمر.وفي هذا المعنى يقول يوسف الخال[86]: «ومهما قيل في الحداثة، يظل القول الأهم فيها أنها، في كل شيء، لا في الشعر وحده، موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها. فهي ليست أشكالاً يقتبسها الإنسان أو زياً يتزيى به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء»، وفي موطن آخر يقول ملخصاً رأيه في الموضوع[87]: «والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها، فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء. يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف» إن مثل هذه الآراء التي نجدها عند أقطاب الحداثة من نقاد وشعراء، سبق أن أتى بها الشابي في كتابه الخيال الشعري عند العرب، وفي بعض مقالاته التي تكون رسائله، هذه الرسائل المهمة التي تناول فيها عدة تصورات ومفاهيم، حول الفن عامة والشعر خاصة.

إن مواقف الشابي الكبرى؛ تجاه الإبداع؛ هي التي تمثل مواطن اللقاء بينه وبين شعراء المعاصرة والحداثة، في المشرق والمغرب. ولذلك فإننا حين نبحث عن أثر الشابي في سيرة الشعراء في منطقة المغرب العربي، فينبغي ألا نلتمسه في الموضوعات الشعرية، وبالطريقة التي كان يبدع فيها الشابي، أو في التعامل مع الظواهر والأشياء، بل في هذه

المواقف الكبرى التي تحدد مصير الإبداع الإنساني كطاقة خلاقة في صرح بناء حضارة تتجدد باستمرار. فمن أراد أن يقف على عبقرية الشابي، ينبغي أن يبحث عنها خارج الرومانسية، وخارج كل مذهب أدبي أو شعري يحتكم إلى حرفية اسسه ومبادئه.

هكذا يتبين القارئ؛ من خلال صفحات هذا البحث، أن صاحبه لم يهتم فيه بالوقوف عند بعض التفصيلات، وخاصة تلك التي تكشف عن بعض مواطن اللقاءات بين الشابي وغيره من الشعراء، في الموضوعات والقوالب والأشكال والصور الشعرية. فما كان يشغله - في الواقع، هو البحث عن مواطن عبقرية الشاعر في تصوره الشامل نحو مجموعة من القضايا، التي تمس الفن والأدب والشعر نظرياً. وكذلك البحث عن مواطن هذه العبقرية في رؤياه الشعرية التي تجاوزت حرفية التيار الرومانسي في أسسه ومبادئه المألوفة.

إن عبقرية الشابي التي خلدته وستخلده إلى الأبد، تعود إلى هذا التصور الذي كان يمتلكه حول الإبداع الفني وعلاقته بالحياة. ثم إلى تلك المواقف الثورية، ضد العراقيل التي تحاول وقف زحف الحياة في وجوهها الجديدة. لقد كان الشابي مؤمناً برسالة الفن والأدب والشعر إلى درجة القداسة. وظل مخلصاً لهذا الإيمان إلى آخر نبض في عروق حياته. ومن هنا يصعب وضع الشابي في خانة من الخانات، أو في مرحلة معينة من الزمان. فالشابي بممارساته الإبداعية والنظرية أصبح ملكاً للإنسانية جمعاء.

المصـــادر والمــراجـــع

- أبو القاسم الشابي – أغاني الحياة – دار مصر للطباعة 1955
- أبو القاسم الشابي – رسائل الشابي إعداد محمد الحليوي – منشورات دار المغرب العربي – تونس 1968
- أبوالقاسم الشابي – الخيال الشعري عند العرب – الدار التونسية للنشر 1983
- أبو القاسم محمد كرو – الشابي: حياته – شعره – منشورات المكتبة العلمية – بيروت 1954
- أبو القاسم محمد كرو – دراسات عن الشابي – الدار العربية للكتاب 1984
- أبو القاسم محمد كرو – كفاح الشابي – طبعة دمشق 1989
- أبو القاسم محمد كرو – آثار الشابي وصداه في الشرق – دار المغرب العربي – تونس 1961
- أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب – المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع 1987
- أحمد زكي أبو شادي – قضايا الشعر المعاصر – دار الكتاب العربي بمصر
- أحمد زياد – لمحات من تاريخ الحركة الفكرية بالمغرب.
- خليفة محمد التليسي: الشابي وجبران – دار الثقافة طبعة بيروت 1974
- زين العابدين السنوسي: أبو القاسم الشابي: حياته – أدبه – نشر وتوزيع دار الكتب الشرقية – تونس 1956
- رجاء النقاش – أبو القاسم الشابي شاعر الحب والحياة – دار القلم – بيروت 1971
- محمد الفاضل بن عاشور – الحركة الأدبية والفكرية في تونس – طبعة القاهرة 1956
- مصطفى رجب – شاعران (سلسلة كتاب البعث) يناير1957

- محمد صالح الجابري – دراسات في الأدب التونسي – الدار العربية للكتاب تونس 1978
- محمد صالح الجابري – الشعر التونسي المعاصر – الشركة التونسية للتوزيع 1974
- محمد الطمار – تاريخ الأدب الجزائري.
- محمد بنيّس – الشعر العربي: بنياته وإبدالاتها جـ 2 دار تو بقال للنشر 1990
- محمد بنيّس – الجزء المخصص للرومانسية «نفس التاريخ»
- محمد بن العباس القباج – الأدب العربي في المغرب الأقصى ط1– 1929
- عباس الجراري – الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه – مكتبة المعارف – الدار البيضاء.
- عباس الجراري – النضال في الشعر العربي بالمغرب – مطبعة فضالة. بلا تاريخ.
- عبدالكريم بن ثابت : حديث مصباح (سلسلة كتاب البعث)
- عبدالكريم بن ثابت: ديوان الحرية– بلا تاريخ
- عبدالمجيد بنجلون : ديوان براعم – بلا تاريخ.
- عبدالمالك البلغيثي . ديوان باقة شعر – المطبعة العصرية بفاس 1947

****

الهوامش

(1) انظر على سبيل المثال ما ذكره محمد صالح الجابري في كتابه: الشعر التونسي المعاصر ص369

(2) أبو القاسم محمد كرو – دراسات عن الشابي ص13

(3) أبو القاسم محمد كرو – الشابي: حياته – شعره ص9

(4) أبو القاسم محمد كرو – دراسات عن الشابي ص82

(5) أبو القاسم محمد كرو – كفاح الشابي ص4

(6) خليفة محمد التليسي– دراسات عن الشابي– إعداد أبوالقاسم محمد كروّ ص122

(7) رجاء النقاش: الشابي شاعر الحب والحياة ص29

(8) خليفة محمد التليسي – دراسات عن الشابي ص121

(9) نفسه.

(10) نفسه ص122

(11) محمد الفاضل ابن عاشور – الحركة الأدبية والفكرية في تونس ص38

(12) عباس الجراري – النضال في الشعر العربي بالمغرب ص6

(13) محمد بن العباس القباج – الأدب العربي في المغرب الأقصى ص3

(14) زين العابدين السنوسي.. أبو القاسم الشابي: حياته أدبه ص42

(15) أبو القاسم محمد كرو.. الشابي: حياته شعر.. – كفاح الشابي ص4

(16) خليفة محمد التليسي.. الشابي وجبران ص11 وما بعدها..

(17) أبو القاسم محمد كرو.. الشابي: حياته – شعره ص71

(18) ابراهيم بورقعة.. دراسات عن الشابي ص75

(19) محمد فريد غازي.. دراسات عن الشابي ص19

(20) خليفة محمد التليسي.. الشابي وجبران ص47

(21) زين العابدين السنوسي – ابو القاسم الشابي.. حياته – أدبه ص42

(22) محمد صالح الجابري – الشعر التونسي المعاصر ص250

(23) محمد صالح الجابري.. الشعر التونسي المعاصر ص250

(24) رجاء النقاش – الشابي شاعر الحب والحياة ص48

(25) زين العابدين السنوسي – أبو القاسم الشابي: حياته – أدبه ص7

(26) أبو القاسم محمد كرو – آثار الشابي وصداه في الشرق ص33

(27) خليفة محمد التليسي.. الشابي وجبران ص370.202

(28) نفسه..

(29) أبو القاسم محمد كرو – كفاح الشابي ص52

(30) رجاء النقاش – الشابي شاعر الحب والحياة ص37

(31) أبو القاسم محمد كرو – كفاح الشابي ص4

(32) أبو القاسم الشابي – الرسائل ص63

(33) رجاء النقاش – الشابي شاعر الحب والحياة ص76

(34) الشابي – رسائل الشابي.. إعداد محمد الحليوي ص37

(35) رسائل الشابي ص107

(36) زين العابدين السنوسي – أبو القاسم الشابي : حياته – أدبه ص44 وانظر كذلك:
محمد صالح الجابري: الشعر التونسي المعاصر ص255

(37) الشابي: الخيال الشعري عند العرب ص26

(38) نفسه

(39) كوليردج – السيرة الأدبية ترجمة: عبد الحكيم احسان ص251

(40) الشابي – الخيال الشعري عند العرب ص26

(41) نفسه ص28

(42) خليفة محمد التليسي – دراسات عن الشابي ص26

(43) الشابي.. الخيال الشعري عند العرب ص122

(44) الشابي – الرسائل ص89 وما بعدها

(45) الرسائل ص59

(46) نفسه ص105

(47) رسائل الشابي ص105

(48) محمد صالح الجابري – الشعر التونسي المعاصر ص369

(49) محمد صالح الجابري – دراسات في الأدب التونسي ص149

(50) محمد صالح الجابري – دراسات في الأدب التونسي ص170

(51) انظر مجلة المغرب عدد11 سنة 1938 ومجلة السلام عدد7 سنة 1935

(52) أحمد الطريسي أعراب – الرؤية والفن في الشعر الحديث في المغرب ص182

(53) محمد بن العباس القباج – مجلة المغرب ع2 / س3

(54) أحمد زياد – لمحات من تاريخ الحركة الفكرية ص58

(55) انظر كفاح الشابي ص4 . الشابي وجبران ص11 . أبو القاسم الشابي. حياته أدبه ص42

(56) محمد صالح الجابري.. الشعر التونسي المعاصر ص249

(57) ابن عباد هو الاسم المستعار الذي كان ابن العباس القباج يمضي به مقالاته..

(58) انظر كتاب لمحات من تاريخ الحركة الفكرية في المغرب ص28-29

(59) عبد الكريم بن ثابت.. حديث مصباح ص17

(60) نفسه ص42

(61) نفسه ص14-15

(62) انظر مقالاته في مجلة الثقافة المغربية . أعداد 1-2-3 عام 1942

(63) رسالة المغرب ع2 س2 – عام1943

(64) مجلة المغرب الجديد ع15 يونيه 1946

(65) حديث مصباح ص16

(66) ديوان الحرية ص25

(67) نفسه ص53

(68) مجلة الثقافة المغربية ع1941/7

(69) براعم ص9

(70) رسالة المغرب ع5-1948/6

(71) الثقافة المغربية1941

(72) ديوان براعم ص7

(73) نفسه ص18

(74) نفسه ص29

(75) نفسه ص40

(76) ديوان الحرية ص25

(77) رسالة المغرب ع9 يناير 1952

(78) رسالة المغرب ع سبتمبر عام 1950 وهي قصيدة لعبدالمجيد بنجلّون

(79) نفسه مارس1949

(80) نفسه ع16 يونيه 1946

(81) ديوان براعم ص38 .

(82) انظر كتاب لمحات من تاريخ الحركة الفكرية في المغرب ص79

(83) جريدة العلم ع، 276 / س 2 / غشت 1947 بقلم (أ . ب . جـ)

(84) عبدالله إبراهيم. مقال بعنوان: ماذا نكتب . جريدة العلم . ديسمبر1947

(85) يوسف الخال – الحداثة في الشعر ص 93

(86) نفسه ص76

(87) نفسه ص17

****



التعقيبات والمناقشات



رئيس الجلسة - الدكتور عبدالهادي التازي

شكرًا للزميل العزيز الدكتور أحمد الطريسي أعراب، والآن أتى دور التعقيبات والمناقشات العامة التي ستثري هذه الموضوع الجيد الذي نتدارسه الآن، وقبل أن أطلب إلى السادة الزملاء أن يتقدموا بأسمائهم كمناقشين ومعقبين، أريد أن تأذنوا لي وقد سمعت من الزميل العزيز عن أثر الشابي في المغاربة وخاصة انطلاقًا من الأربعينات عندما كنا نرزح نحن المغاربة في قيد الاستعمار كما تعلمون وقفت على قطعة شعرية من بين أوراقي على نهج قول الشابي «إذا الشعب يومًا أراد الحياة»، تقول هذه القطعة:

إذا الشعب يومًا تضور جوعًا
فلا تعذلوه إذا ما انفجرْ
ولا تطلبوا الصبر من جائع
يشد على بطنه بالحجر
ولا تطمعوا في ابتسامته
فما يعرف البسمة المحتضَر
يعيش بلا حاضر يُستفاد
ويشقى بغير غدٍ منتظَر
تقيم سواعده الناطحات
ويُسكِن أبناءه في الحفر
تُضمَّد آلامه بالوعود
ويدفع عن حقه بالقدر
متى يشعر البائسون الجياع
بأنهمُ في الحياة بشر

بعد هذه المقطعة أرجو من السادة الزملاء - ونحن ننتظر منهم ذلك - أن يثروا الموضوعين السابقين بمناقشاتهم.. سنبدأ.

الدكتور محيي الدين اللاذقاني

هناك تعقيب صغير وآمل ألا يكون جارحًا فهو يرتبط بظاهرة المبالغة في ثقافتنا العربية لأننا دائمًا إذا هجونا حولنا المهجو إلى شيطان، وإذا مدحنا حولنا الممدوح إلى نصف إله، وخطرت لي هذه المداخلة من كلام الأستاذ الدكتور الطريسي، فكان الشابي – كما يراه – يملك تصورًا واضحًا عن الإبداع الفني وعلاقة الشعر بالناس، وإدراكًا خاصًا للأدب وفلسفة الفن وحركة الإنسان ومعاني قصائده غيرت وجه الحياة وسيظل ما بقيت الحياة على وجه الأرض، وبه بدأ تاريخ وانتهى تاريخ، وهناك أشياء كثيرة أخرى لم يسعفني الوقت لتسجيلها، لكنها تدفعني إلى أن أطالب بقليل من الموضوعية، كلنا نحب الشابي ونحتفي به لكن من الأفضل لنا ولحركة النقد أن نضعه في المكان والحجم الذي يستحقه. فالتأثير الذي ننسبه اليوم بالكامل للشابي كان في الواقع تأثير حركة رومانسية عامة، وقد قيل هذا المعنى أكثر من مرة، والشابي في الكثير من قصائده وفي الكثير من تنظيراته لم يقدم إلا تنويعات على موضوعات طرقها جبران وطرقتها المدرسة المهجرية، آراء نقدية جريئة كانت موجودة في مدرسة (الغربال) و(الديوان)، فهذه الأشياء التي تدفعنا إلى المطالبة ببعض الموضوعية أيضًا تندرج على الحجم الذي أُعطي له في الخيال الشعري عند العرب وهذه قال فيها الأستاذ محمود قاسم الكثير، ومجموعة الآراء الواردة في هذا الكتاب في الميزان النقدي لا تعطي الشابي كل هذه الهالة التي نريد أن نعطيها له، فنظرية تفتيت النظرة الشاملة التي أشار إليها الدكتور الطريسي هي نفسها الموجودة عند ابن عربي وهي نظرية الرائي الذي يرى في الدواة عدد الحروف التي فيها، ومجموعة آراء أخرى يمكن إعادتها إلى مصادرها العربية والأجنبية ببساطة وسهولة، فالمبالغة في إلصاق كل هذه الصفات والإنجازات بالشابي لا تخدم الشابي ولا تخدم حركة النقد، فآمل أن نحاول أن ندرسه كإنسان أبدع وأنجز لكن كان لإنجازاته حدود والزمن سيطويها من جملة ما طوى من آراء ومدارس وتيارات فالحياة قادرة على التجدد ومن صالح ثقافتنا ألا نسرف في هذه المبالغات، وشكرًا.

الدكتور منصور الحازمي

سيادة الرئيس سبقني الأخ اللاذقاني إلى نقطة مهمة جدًا ربما لاحظتها أنا ولاحظها غيري بالنسبة لبحث الزميل الدكتور أحمد الطريسي أعراب، وهي المبالغة بصورة عامة،

ولديّ ملاحظات ربما تفصيلية أكثر من مداخلة الزميل اللاذقاني، لأن الحقيقة: أن موضوع البحث هو (تأثير الشابي في المغاربة أو في الشعر المغربي)، وكنا نتوقع أن يركز الزميل على هذا الجانب المهم، ولكننا لا نجد – للأسف – سوى جزء يسير عن تأثير الشابي في شعراء المغرب، وهو الجزء الأخير الذي خصصه للتيارين الواقعي والرومانسي، ونحن لا نجد حتى في هذا الجزء أي أثر مهم للشاعر سوى ما تفرضه الفترة أو طبيعة المرحلة من تأثر عام بممثلي التيار الرومانسي في المشرق العربي.

أما الملاحظات الأخرى التي أود أن أوردها هنا فهي أولاً:

تحمس الباحث للشابي تحمسًا شديدًا يخرجه في معظم الأحيان من الموقف العلمي الموضوعي إلى الموقف الانفعالي المتحيز الذي لا يختلف كثيرًا عن موقف الشاعر نفسه في كثير من القضايا، ويبدو هذا الموقف المتحيز في مثل هذه الأحكام التي لا تخلو من مبالغات، يقول: إن الشابي كان صاحب مدرسة تجمع بين الممارسة الإبداعية والتصورات النقدية، والذي أعرفه أن أصحاب المدارس من الشعراء فئة قليلة تعد على الأصابع في العالم الغربي، ربما كان منهم كوليردج وإليوت، ممن جمعوا بين التنظير والإبداع، أما الشابي فلا نعرف له سوى كتيب يتيم «الخيال الشعري عند العرب» لا يمكن أن يرقى به وحده إلى طبقة المنظرين أو أصحاب المدارس، لقد تحدث الباحث مرارًا عن أثر الشابي الناقد في معاصريه، وفي من أتى بعده من أجيال وكنا نتمنى لو أن الباحث قد وقف وقفة متمعنة في فحص هذا الأثر المتميز الذي خلفه الشابي سواء في كتابه النقدي الوحيد «الخيال الشعري» أو في رسائله وآثاره الأخرى، ونحن نعرف أن الشابي كان يعتمد على الترجمات ولم يكن يصل بنفسه إلى آراء ونظريات الفلاسفة والنقاد الغربيين، أما هجومه على التراث وعلى المخيلة العربية في هذا الكتاب فلم يكن جديدًا، فقد شهد أوائل هذا القرن وقبل ظهور الشابي بفترة طويلة حملات مماثلة من المستشرقين ومن تلاميذهم من العرب، كالعقاد وهيكل وطه حسين، ألم يقل العقاد: إن العرب أمة فقيرة في الأساطير لفقر وبساطة البيئة التي تسكنها، بل إنه ذهب إلى أكثر من هذا عندما يقول أن: العرب أمة بلا خيال وهذا موجود في كتابه « فصول» وفي مقالة نشرها العقاد سنة 1928يقارن فيها بين الشعر العربي والشعر الإنجليزي يقول: إن الشعر العربي يدور أكثره على الحس،

أما الشعر الإنجليزي فيدور أكثره على العاطفة والخيال، ومن طبيعة الحس أنه لا يربط بين المعاني وإنما يربط بينها العاطفة والتصور والملكة الشاعرة وهذا في كتابه (ساعات بين الكتب).

ومن المعروف أن العقاد قد رجع عن أكثر هذه الآراء التي كان يذيعها في بداية هذا القرن كما رجع غيره من النقاد والمفكرين، ولا أظن الشابي إلا كغيره من المتحمسين للحضارة الغربية في ذلك العهد. - وأخيرًا يضفي الباحث على الشابي في أكثر من موضع هالة أسطورية من التفرد والعبقرية من الصعب قبولها أو استساغتها مهما كان إعجابنا بالشابي وتأثرنا العميق بإبداعه الشعري، ويؤيد آراء الذين قالوا بعبقرية الشابي ومنهم رجاء النقاش، ورجاء النقاش كان قد كتب كتابه في الصحف، رجاء النقاش مع احترامنا له إنما كانت له مهمة صحفية، على أي حال هذه المبالغة كما يقول زميلنا اللانقاني فعلاً لا تفيد الشابي، ولا تفيدنا نحن ولاسيما ونحن في هذا العصر لا نعترف بشيء بالنسبة لكثير من الأشياء .. وشكرًا جزيلاً.

الدكتور جابر عصفور

أبدأ من حيث انتهى المتحدثون ولن أكرر ماقيل، وإنما أسأل تعقيبا على البحثين: استمعنا إلى بحث عن تأثير الشابي في المشرق، وآخر عن تأثير الشابي في المغرب، وكلا البحثين يدفع إلى السؤال: ما السبب في أن الشابي لم يترك تأثيرًا في المشرق أو المغرب؟ والبينة أو الدليل مستمد من البحثين، فنحن نثق أن الباحثين الكريمين لم يقصر واحد منهما في البحث واجتهدا وتعبا ولكن يبقى السؤال: ولماذا لم يجدا للشابي آثارًا ملموسة يمكن أن يتحدثا عنها؟ تحدث الزميل الكريم الدكتور محمد حسن عبدالله عن احتمال أن يكون الشابي بقصيدته الكنائية الرمزية عن الثعبان قد أثر في صلاح عبدالصبور، وكل دارسي الشابي يعلمون أن هذه القصيدة عند الشابي من جبران، وجبران هو الذي علم الشابي رمزية الثعبان، ولا أريد أن أناقش في بعد الفكرة أو قربها وإنما أسأل: ولماذا لم يجد الدكتور محمد حسن عبدالله أثرًا في المشرق؟ ولماذا استبدل الدكتور الطريسي بلغة العلم لغة الإنشاء؟ ولماذا لانجرب التفكيكية ونطرح

السؤال المناقض: لماذا لم يترك الشابي أثرًا في المشرق أو في المغرب؟ فلنجرب هذا السؤال النقيض. هذه هي النقطة الأولى وهي سؤال نقضي.

النقطة الثانية تتصل بملاحظة وردت في كلام الزميل الدكتور محمد حسن عبدالله عن الأثر السلبي الذي انعكس على تلقي شعر الشابي بسبب تأخر طبع الديوان، وأنا سعيد أن الأستاذ أبوالقاسم كرو موجود لعله يوضح هذه النقطة الغامضة. الشابي توفي في التاسع من أكتوبر 1934، وقبل أن يموت بشهر على وجه التقريب كتب وهو مريض خطابًا إلى أحمد زكي أبي شادي يوصيه فيه بالإشراف على طبع الديوان في مصر، وكان الشابي قبلها - ربما بأسابيع - قد كتب إلى صديقه محمد الحليوي، يؤكد أن الحليوي لا بد أن يكتب مقدمة الديوان، وقال الشابي أنه استبعد القصائد الرديئة من الديوان، واختار القصائد التي تمثله، واتفق مع أبي شادي على طبع الديوان، وللأسف لم يصل خطاب الشابي الذي كتبه في المرض إلى أبي شادي، وإنما وصله الخطاب بعد وفاة الشابي ومع نعي الشابي، ولهذا السبب من يفتح عدد مجلة أبوللو الذي صدر في نوفمبر 1934 والذي تلى وفاة الشابي فورًا يجد أن أحمد زكي يرثي صديقه الشابي ويؤبنه للأمة العربية بأسرها، ويتحدث عن الخطاب الذي أرسله إليه الشابي وهو على فراش المرض الأخير، وينشر أبوشادي قصيدة له في رثاء الشابي ويتعهد في هذه القصيدة بأنه سوف يتولى رعاية طبع الديوان ومع ذلك لم يطبع الديوان إلا - بالضبط- بعد إحدى وعشرين سنة.. طبع1955 .

ما السر في هذه الفترة؟ أنا أظن وأطالب الأستاذ كرو أن يوضح لنا هذه النقطة التي لا نعرفها نحن الذين نقطن في أماكن نائية، ولماذا لم يكتب الحليوي المقدمة التي كان قد وعد بها؟. ولماذا لم يطبع أحمد زكي أبوشادي الديوان مع أنه تعهد في المجلة وشعرًا وأمام الناس أنه سوف يطبع الديوان؟ هذه نقطة غامضة ياليت الذين عاصروا الشابي يحدثونا عنها، لكن مع ذلك ورغم مرور واحد وعشرين عامًا على طبع الديوان (المسافة مابين الموت وطبع الديوان) لم يؤثر ذلك على ذيوع شعر الشابي، لسبب بالغ البساطة أن شعر الشابي لم يكن معروفًا من خلال مجلة أبوللو فقط، وإنما كان مشهورًا بواسطة ثلاثة كتب أستطيع الآن أن أحصيها من الذاكرة، ناهيك عن كتب أخرى، هناك كتاب السنوسي الذي صدر في أواخر العشرينيات بعنوان: (الشعر التونسي في القرن الرابع عشر) وقد نوهت مجلة

أبوللو بهذا الكتاب واختار للشابي - إن لم تخني الذاكرة - أكثر من خمس عشرة قصيدة في هذا المجلد الأول، هناك محمد فهمي الذي أصدر بعد ذلك كتابه الشهير بعنوان (شعراء الجيل) وفي هذا الكتاب ذكر محمد فهمي أشهر قصائد الشابي ومنها القصائد التي نشرت بمجلة أبوللو.

وهي بالفعل أشهر قصائد الشابي فيما عدا قصيدة «إرادة الحياة» لأن قصيدة «ارادة الحياة» لم تنشر في مجلة أبوللو، الشابي فيما يقول أصدقاؤه كتب هذه القصيدة (هي نشرت في ديسمبر لكنه كتبها قبل أن يموت بأشهر قليلة عندما ظهر صديق له من السياسيين، وهذه القصيدة لم تنشر في أبوللو). إذا تركنا محمد فهمي (شعراء الجيل). أبوالقاسم كرو من خلال الكتب المتلاحقة التي أصدرها عن أبي القاسم الشابي منذ عام 1952 كان دائمًا يقدم مختارات من أفضل قصائد الشابي إلى درجة أن الأستاذ عمر فروخ عندما أصدر كتابه عن أبي القاسم الشابي وطوقان سنة 1954 - قبل طبع الديوان - تحدث عن شعر الشابي باستفاضة لأنه لم يكن في حاجة إلى الديوان، المفارقة الطريفة أن الديوان عندما طبع سنة 1955 لم يقدم صورة مغايرة للصورة التي عرفتها الذائقة العربية بواسطة الكتب الثلاثة التي أشرت إليها والقصائد التي أصبحت مشهورة، ومقارنة بسيطة بين ما اختير للشابي في هذه الكتب وما في الديوان، سنجد أن ما في الديوان لا يمثل جديدًا بالقياس إلى الصورة التي أصبحت سائدة عن أبي القاسم الشابي وبعد ذلك أعاد أخوه الأستاذ محمد أمين الشابي طبع الديوان - وللأسف - أضاف إليه القصائد التي رفض الشابي شخصيًا أن يضعها في الديوان (لأن هذه القصائد أصلاً كان الشابي نفسه يراها قصائد رديئة القيمة فلم يضعها في الديوان) وأعتذر عن المعلومات التاريخية التي قد تبدو طويلة ومملة ولكني لم أذكرها إلا لكي أوضح أن الشابي كان مقروءًا ومعروفًا قبل طبع الديوان عام 1955، وأن طبع الديوان في القاهرة لم يضف إلى هذه الصورة الكثير على مستوى الذائقة العامة وإنما أضاف بعض القصائد بالنسبة إلى المتخصصين، ومن ثم الحكم (أو التصور) بأن تأخر نشر ديوان الشابي قد أثر بالسلب أظن أن المسألة تستحق المراجعة والمراجعة الكثيرة.

يبقى سؤال آخر وأخير. فيما يتصل بالكلام الذي قاله الدكتور الطريسي والخاص بالعلاقة الوردية التي رسمها بين المغرب والمشرق، وأنا أشكره على هذه النزعة الرومانسية، ولكنها ليست واقعية، لأن العلاقة بين الشابي، والذي قدمه إلى الحياة الثقافية أبي شادي كانت كالعلاقة بين مجموعة من المثقفين المغاربة في تونس، والمثقفين المشارقة في مصر على سبيل المثال، علاقة قائمة على ما يمكن أن نسميه بالتضاد العاطفي، فيها إعجاب ونفور، ومن الطريف أن رسائل الشابي بها رسالة شديدة الدلالة لا أدري لماذا لم يلتفت إليها الدكتور الطريسي، الشابي أرسل رسالة إلى صديقه يخبره فيها أن أبا شادي قد طلب منه أن يكتب مقدمة لديوان «الينبوع» وبالفعل كتبت المقدمة ونشرت في سنة 1934، ماذا يقول الشابي في الرسالة؟ يقول له: جاءت لنا الفرصة (وأنا أعبر عن الفكرة بأسلوبي) لكي نُري إخوتنا في المشرق أنْ ليس من حقهم أن يتصوروا عن أنفسهم هذه الصورة المبالغ فيها، وخص المصريين بهذه الصورة، وأنه سيكتب مقدمة تريهم في مصر والمشرق كيف أن في المغرب من يستطيعون أن يتحدثوا في الشعر وفي النقد الأدبي مثلهم وربما أكثر. هذه الرسالة بالغة الدلالة، وأنا أظن أنها كانت البداية لهذه العلاقة المتوترة التي رأيناها بعد ذلك تنظيرًا فلسفيًا في كتابات محمد عابد الجابري وبعض الإخوة في المغرب العربي، وأظن أن من الأمانة العلمية - خصوصًا إذا كنا في مستوى علمي مثل هذا المستوى - أن نكشف عن هذه العلاقة المتوترة بين المشرق والمغرب، لا بقصد تعميق الهوة، وإنما تأكيد نوع من الحوار الذي يمكن أن يطور هذه العلاقة ويضيف إليها، وأظن أن الحديث عن هذا النوع من التوتر يمكن أن يثري الصورة التي عندنا عن أبي القاسم الشابي، وعن علاقة المشرق بالمغرب، وبذلك نستبدل بالخطابة الشجية التي قدمها لنا الدكتور الطريسي علمًا واقعيًا يعمق هذه العلاقة، وشكرًا على صبركم عليّ.

عبدالهادي التازي - رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور الزميل جابر عصفور على تدخله، وسأعطي الكلمة للأستاذ كمال عمران، وقبل أن يتكلم أرجو أن يعمل على حضور أستاذنا الكبير أبوالقاسم كرو

ليجيب على الأسئلة التي طرحت عليه فهو مرجعنا - ربما الوحيد - في مثل هذه المحاورة.

الكلمة الآن للأستاذ كمال عمران، فليتفضل.. شكرًا.

الدكتور كمال عمران

لدي ملاحظتان تتعلقان بالكلمة التي ألقاها الدكتور أحمد الطريسي أعراب الملاحظة الأولى هي بغض النظر عن الكتب التي أثبتت شعرًا للشابي فحينما شاركت الأستاذ أبا القاسم محمد كرو في ضبط دليل الباحثين في العمل الببليوجرافي انتبهنا إلى أن الدراسات عن الشابي ليست بالكثرة التي نتوهم بل إنها تخضع لمراحل تاريخية حري بنا أن ننتبه إليها وقد انتبهت إليها أيضًا من خلال قراءتي للورقة التي قدمها الأستاذ أحمد الطريسي، هذه الدراسات يمكن أن نقسمها إلى - وخاصة الكتب المفردة - أقسام ثلاثة، قسم أول له فضل التوثيق، فضل التعريف، والأصل فيه يعود إلى الدراسات التي قام بها الأستاذ أبوالقاسم محمد كرو، ولكن الأعمال من هذا القبيل التي جاءت بعده كانت تتميز بنفس تمجيدي وبطريقة انطباعية في كثير من الأحيان، ووجدت الورقة تركز عليها، وتأخذ منها وتتعامل معها. في النوع الآخر من الدراسات وهو منزلة بين المنزلتين وجدت صدى لهذا أيضًا في هذه الورقة، ولكن يوجد نوع ثالث من الدراسات والتي بدأت في الثمانينات، لأن أغزر ما كتب عن أبي القاسم الشابي بلا جدال هو في الثمانينات، هذا من خلال العمل الببليوجرافي الذي قمنا به وإذا استطعنا أن نركن إلى الإحصائيات في هذا المجال. وهناك عمل آخر ثالث وهو في نظري مهم يمكن أن نسميه العمل المخبري بل المجهري، لأنه يقوم على التفكيك وعلى الدراسات، وله أصل أعمال قدمها الأستاذ الكبير الجليل توفيق بكار، ولها امتداد - في نظري - مهم جد هو الكتاب الذي اصدرته (بيت الحكمة)، ولم أجد في جل الدراسات الانتباه إليه إلا قليلا عن (الشعرية والشابي نموذجًا) والأستاذ حمادي صمود له عمل في هذا الكتاب وقد أشرف على الجماعة انطلاقًا من نص جامع يعود بنا إلى الرؤية الشاملة التي تحدث عنها منذ حين الأستاذ أعراب. ولكن من خلال العمل المخبري النواة التي يمكن أن تبشر بدراسات بهذا النفس العلمي الذي نريده والتي تتعلق بأبي القاسم الشابي. هذا الكتاب حينئذ - في نظري - هو البداية العلمية

التي تبشر بنوع جديد مخبري في التعامل مع شعر الشابي، وحينذاك يمكن أن نقول إن للشابي هذه المكانة التي نسمعها عنه ولكن انطلاقًا من هذا العمل المخبري التفكيكي الذي - في نظري - لن يبتعد بنا عن هذه الرؤية الشاملة التي تحدث عنها الأستاذ أعراب ولكن بطريقة أخرى من خلال هذا الأثر وهو (الشابي نموذجًا) ولا أتصور أنها ستخرجنا عن صورة لأبي القاسم الشابي قد نحسها حدسًا ولكن سنجدها بهذه الأعمال المخبرية لموقفه من الإنسان لموقفه من الواقع ولقيمة أبي القاسم الشابي على الأقل في الظرف الذي كان يعيشه، هذا يؤدي بي إلى الملاحظة الثانية.

الملاحظة الثانية إن أردنا أن نبحث عن تأثير في تونس لأبي القاسم الشابي في مجال الشعر في نظري أن من العسير جدًا أن نجد تأثيرًا واضحًا في شعراء تونس من أبي القاسم الشابي انطلاقًا من مصطفى خريف، انطلاقًا من عبدالرزاق كرباكا وعديد من الشعراء ولكن - وهذا يدعو إلى التأمل - نجد امتدادًا لأبي القاسم الشابي في النثر وخاصة عند محمود المسعدي وأنا - شخصيًا - حينما أقف عند (حدّث أبوهريرة، قال المسعدي) عند (المسافر) وعند كتابه المسرحية الرواية، فإننا نجد امتدادًا لأبي القاسم الشابي فهل هذا يعني أن الشعر في تونس على الأقل كان قد تجذر في طريقة من القول تجعله راسبًا في النمطية قائمًا على العمود والعيار؟ أو على الأقل يحاول أن يحتذي هذا الحذو دون أن يقدر على أن يرتقي إلى نوع من الصياغة الشعرية ومن الخطاب كما نجده عند أبي القاسم الشابي هذا إلى حدود لا يمكن أن يكون الحكم مطلقًا، ولكن جيل الشعراء في الأربعينات وفي الخمسينات لانجد له هذا الصدى الواضح من أبي القاسم الشابي .. شكرًا.

أ. محسن الموسوي

لدي ملاحظات طفيفة في واقع الحال تتعلق أولاً بالبحث المطول الذي قدمه الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله، وبعد ذلك سأعرج قليلاً على بحث الأستاذ الدكتور أحمد الطريسي أعراب. في بحث الدكتور محمد حسن عبدالله كان بودي أن ينظر مليًا إلى نازك الملائكة مادام هو بصدد قضية التأثيرات، ولاحظت أنه تطرق إلى كتاب أحد الباحثين في قضية الحزن لدى نازك الملائكة وعلاقة ذلك بالشابي. في واقع الحال كتبت نازك الملائكة

كما نعلم في عام 1953– كما أظن – بحثًا (حول الشعر والموت) تناولت فيه بالمقارنة اثنين من الشعراء الذين خصهم الدكتور محمد حسن عبدالله بالذكر وهم الهمشري – طبعًا – من جانب والشابي من جانب آخر، والمهم في مثل تلك المداخلة التي قدمتها نازك الملائكة مبكرًا والتي وضعتها أخيرًا في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» المهم في تلك المقدمة هو المهاد الرومانسي عمومًا لحركة شعرية كلية في مفاهيم أساسية تطرق إليها لاحقًا الدكتور أحمد الطريسي على أنها موضوعات كونية، نعم كانت هذه الموضوعات شواغل أساسية، موضوعات الموت والحزن والحب، وما إلى ذلك موضوعات كونية طبعًا والرومانسية لم تكن تأنف من هذه الموضوعات وإنما نعلم أن الحركة الرومانسية عمومًا اهتمت بهذه الآفاق أولاً، وبعد ذلك اهتمت بما يسمى بالتجربة والفن، هذه القضية على الصعيد النقدي لا بد لنا أن تكون واضحة في الأذهان، ولكن مرة أخرى أستدرك وأقول: إن ما قيل من قبل نازك الملائكة في قضية تشابه الشابي والهمشري بجون كيتس تخصيصًا يقود إلى مثل هذا المهاد الرومانسي، أي أن الشاعرين كانا قد تأثرا بمهاد أوسع هو المهاد الرومانسي لا سيما المهاد الإنجليزي، سواء جاء إليهما مباشرة أو عبر مدرسة الديوان أو ترجمات متفرقة أخرى، ومفهوم الموت وطبيعة معالجة نازك الملائكة لربما دلت على وجود تأثير فعلي للشابي في بعض مفاهيم نازك الملائكة ولكنها في تلك المقالة حاولت أن تستدرك كثيرًا وحاولت أيضًا أن تفرق بين موقف الشابي من الموت، وموقف الهمشري من الموت وموقف جون كيتس من الموت.

المهم في هذا الموضوع إذن هو ما يشترك فيه هؤلاء الكتاب والشعراء، مقدار تأثيرات الشابي في مرحلة لاحقة، المهاد الأوسع لكل هذه الحركة أي المهاد الرومانسي، إذا ما جئنا إلى هذا المهاد الأوسع عند ذلك يمكن لنا أن نتوصل إلى قناعات أكثر دقة بشأن التأثير والمؤثر، طبعًا التحفظ الذي أبداه الدكتور عزالدين في هذا الصباح حول هذا المفهوم، مع وجود هذا التحفظ في الذهن ومع إبقاء هذا الموضوع متسعًا لمفاهيم أخرى متجددة صحيح أتفق معه في هذا التحفظ، ولكن من جانب آخر لكي نستوعب حقيقة ما جاء مباشرة أو بالواسطة أو ما جاء من تأثير لاحق مباشرة أو بالواسطة، لا بد لنا أن نضع حركة الشعر العربي في مهادات أساسية وعند ذلك نستجلي طبيعة المؤثر بشكل أصيل.

أقدم بعد ذلك – إذن – إلى ما قدمه الأخ أحمد الطريسي ابتداء من الصفحة الثالثة والتي حاول فيها أن يفرق بين قضيتين: على أن الرومانسية تختلف ضرورة عن مفاهيم أساسية أو مفاهيم كونية أو كلية أو أصلية أو كبيرة أو شاملة كما تكررت هذه المصطلحات في البحث، هذه المفاهيم على الرغم مما يبدو فيها من نزعة اتباعية جديدة على سبيل المثال ولكنها أيضًا كانت قائمة في المفاهيم الرومانسية الأوربية، عندما نستذكر مثلاً مفاهيم شيلي نعلم جيدًا أن هناك مفاهيم كونية، وهناك أيضًا مفاهيم أخرى تخص التجربة هذه المفاهيم لا بد أن تكون واضحة في الذهن، ولهذا يمكن أن نخصص الشابي والحركة الرومانسية أولاً قبل أن نتطرق إلى قضية أخرى ونتصرف على أنه ربما كان متأثرًا أو آخذًا بمدارس أخرى أو ربما كان نسيج وحدة كما حاول الأستاذ أحمد الطريسي أعراب أن يقول. المشكلة الأخرى التي نجمت عن مثل هذه المداخلة أو عن مثل هذا التداخل تخص قضية الخيال، هل تأكدنا نحن أن الشعراء العرب والمثقفين العرب في العقود الأولى من القرن العشرين قد فهموا الخيال عربيًا أي كما ورد عند ابن عربي، وكما تطرق إليه الدكتور جابر عصفور في الصورة الفنية على سبيل المثال؟ أم هل أن هذا الفهم جاء لاحقًا؟ وأن الفهم الأولي في العقود الأولى كان فهمًا قاصرًا من خلال قراءة مجزوءة لمفاهيم الخيال كما جاءت أيضًا عند كوليردج على سبيل المثال وتفريقاته الأساسية لأننا نعلم أن القراءة المتأنية التي جرت لقضية الخيال في الأدب العربي جرت لاحقة... أنطون غطاس كرم في نهاية الأربعينات وفي مطلع الخمسينات.. روزي غريب من جانب.. الدكتور إحسان عباس.... سهير القلماوي، .. عزالدين اسماعيل، هذه الدراسات الأساسية التي تناولت مفهوم كوليردج للخيال جاءت متأخرة، متأخرة تمامًا، أما الفترة السابقة وحتى عند العقاد وعند جماعة الديوان لم تكن القراءة متأنية لمفاهيم كوليردج إنما كانت ظاهرية وشكلية لم تتأسس بعد، كما أنها لم تكن منتمية أساسًا لمفهوم الخيال عند ابن عربي وعند المتصوفة العرب إطلاقًا وشكرًا لكم..

الدكتور محمود مكي

سوف أكون مختصرًا بقدر الإمكان، هناك ملاحظتان لي صغيرتان متعلقتان بجزئية من جزئيات بحث الأخ الكريم الدكتور محمد حسن عبدالله ولكن هذه الملاحظة الجزئية

تنتمي إلى الملاحظة العامة التي سبقني إليه الدكتور محيي الدين اللاذقاني والدكتور منصور الحازمي، هذه الملاحظة الجزئية أقول إنها تدخل في ذلك الإطار العام، إذ يظن أن تمجيد شخصية المدروس أمر واجب والمبالغة في هذا التقدير، وأنا أظن أنه يجب أن نضع الأمور في نصابها، وفي ذلك تكريم للشخص المدروس نفسه، وفي ذلك أيضًا التزام بأمانة الدرس والعلم.

الملاحظة متعلقة بفكرة كراهية المدينة، أو المواجهة بين المدينة والقرية، وهي فكرة أشار إليها الدكتور محمد حسن عبدالله في بحثه وقال: إنه السابق إليها وهذه الفكرة تكرار أيضًا لما ذكره الأخ الدكتور محمد عصفور في بحثه الذي استمعنا إليه في هذا الصباح، والذي أشار إلى نفس هذه الفكرة وسماها (النزعة الرعوية) وقال إنها دخيلة على الأدب العربي. في حقيقة الأمر هذه الفكرة موجودة في الأدب العربي منذ زمن بعيد، هذه المواجهة ما بين الحاضرة والبادية أولاً في الأدب العربي، ولعلنا نذكر الشاعر الذي قال:

فمن تكن الحضارة أعجبته
فأي رجال بادية ترانا

ولعلنا نذكر أيضًا بنت النعمان بن بشير التي حملت إلى دمشق والتي قالت أبياتًا أذكر منها قولها:

لبيت تمرح الأرواح فيه
أحب إلى من قصر منيف
ولبس عباءة وتقر عيني
أحب إليّ من لبس الشفوف

ثم بعد ذلك في العصر العباسي حينما نضجت الحضارة الإسلامية نجد المتنبي على سبيل المثال يشيد بالأعرابية فيقول:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية
وللبداوة حسن غير مجلوب

فإذا تقدمنا في الزمن بعد ذلك وجدنا الشريف الرضي وتلميذه مهيار الديلمي يتخذان ذلك مذهبًا في الشعر، مذهب (البدوية) ومذهب (البداوة) في مقابل (المدينة

والحضارة)، بل إنهما يرسمان للصحراء صورة مذهبة اتبعها الشعراء فيما بعد، وهناك شاعر أقرب إلى الشابي عاش في الأندلس هو أبو عامر بن شهيد، نجد عنده هذه الفكرة أو النزعة الرعوية تمامًا في قصيدة له يقولها في آخر حياته وقد توجه بها إلى صديقه ابن حزم يقول فيها:

ولما رأيت العيش ولى برأسه
وأيقنت أن الموت لا شك لاحقي

تمنيت أني ساكن في غيابة
بأعلى مهب الريح في رأس شاهق

أذر سقيط الحب حيث وجدته
وحيدًا وأحسو الماء بين المفالق

هذه الفكرة – كما نرى قديمة – وموجودة ومتكررة في الأدب العربي، فكرة المواجهة بين البداوة والحضارة، أو بين المدينة وبين الحياة الرعوية كما نرى في شعر ابن شهيد، والذي يلفت النظر أن شعر ابن شهيد هذا متضمن في كتاب «الذخيرة» ونحن نعرف أن نسخًا من مخطوطات الذخيرة كانت موجودة في تونس وهي نسخ جيدة اعتمد عليهاالناشرون فيما بعد، ولا استبعد أن يكون الشابي في نهمه للقراءة قد اطلع على شيء من ذلك، لست أريد أن أقول بذلك فكرة السرقات الأدبية في البلاغة العربية، وإنما أقول إنه من الممكن أن يكون قد اطلع على هذا، أو اطلع على هذه الفكرة أيضًا في الشعر العربي القديم، لا على سبيل السرقة، وإنما على سبيل التشبع بالفكرة نفسها.

الملاحظة الأخرى متعلقة بمسألة الخيال، وقد دار نقاش كثير حول هذا الموضوع، تحدث الأستاذ الدكتور الحازمي عن أن هذه الفكرة موجودة عند العقاد، وأنا أضيف إلى العقاد، أحمد أمين وتوفيق الحكيم، أحمد أمين في فجر الإسلام أيضًا ذكر ذلك ونقل كلامه عن بعض المستشرقين الأوربيين الذين عمموا الفكرة لا على العرب فقط وإنما على الفكر السامي، وقالوا إن الفكر السامي فكر جزئي ليس فيه النظرة الشمولية وهي فكرة قالها من قبل راين هارت دوزي ثم كررها كثير من المستشرقين الأوربيين، والطريف أن بعض المستشرقين الأوربيين أنفسهم – بالإضافة إلى العرب – هم الذين قد ردوا على هذه الفكرة وأنكروها، وأذكر من بينهم المستشرق الاسباني بدرو مارتينامونتابت، ومستشرقًا

آخر اعتمد على التراث الاندلسي بالذات في إثبات خطأ هذه النظرية وهو الفرو جالميز الذي اعتمد على أساطير المورسكيين، هؤلاء المسلمين الذين كانوا آخر بقية الشعب الأندلسي في اسبانيا، وأعتذر عن الإطالة، وشكرًا سيدي الرئيس.

الدكتور ماهر حسن فهمي

الواقع أن البحثين اللذين استمعنا إليهما يتسمان معًا بالمبالغة، وسأضرب نماذج من هذه المبالغات: الدكتور محمد حسن يقول: الشابي مبتدع المجاز الذي يضاف فيه الحسي إلى العقلي أو المجرد مثل: دموع الجحيم.. إلى آخره، وكلمة الابتداع في اللغة تعني الإنشاء على غير سابق، كأنه شيء جديد، ونحن نعرف أن الحسي المضاف إلى العقلي موجود منذ امرئ القيس عندما كان يقول:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي

ومسنونة زرق كأنياب اغوال

وقال البلاغيون: إن التشبيه لا يؤدي في النهاية إلى اختصار الجهد العقلي – كما يقال – لأن الأنياب معروفة والغول غير معروف على التحقيق ثم بعد ذلك ينتشر هذا اللون عند كل الشعراء إلى أن يصل إلى قمته عند أبي تمام والبيت المشهور:

لا تسقني ماء الملام

فيقال عندما ماجاء إليه أحدهم بكأس وقال: (إملأ لي هذه الكأس من ماء الملام)، قال له: (إذن فاعطني ريشة من جناح الذل) حتى في القرآن موجود (جناح الذل) في قوله تعالى: (واخفض لهما جناح الذل)، وإذا أردت .. أسرد لك عشرات .. مسّ الحق –عض الزمان – ظهر الصبا – بنت الدهر – جفن الردى.. إلخ.

ثم يقول الدكتور محمد حسن مرة ثانية في موضع آخر: أحصيت عشرة مواضع من الشوارد التي انفرد بها الشابي، وسبق إليها .. مرة ثانية .. انفرد .. وسبق.. وما إلى ذلك. وقد يستطيع كل واحد منا أن يرد صورة أو موضعًا من هذه المواضع العشرة إلى شاعر قديم، منها مثلاً:

إن الحياة وما تدوي به حلم

أليست هذه من قول المتنبي:

هون على بصر ما شق منظره

فإنما يقظات العين كالحلم

نترك المبالغة ونتناول نقاطًا أُخر، يقول الدكتور محمد حسن عبدالله: أصدرت نازك الملائكة ديوان «عاشقة الليل»1947 و«شظاياورماد» سنة 1949 وكان السياب يجهد في مباراتها فأصدر «أزهار وأساطير» سنة 1950، مادامت القضية قضية مباراة وجهد، وسبق، إذن فلا.. لأن السياب أصدر «أزهار ذابلة» عن مطبعة الكرنك بالفجالة في القاهرة سنة 1947 مع ديوان نازك سنة 1947، ومن هنا جاء الاختلاف من منهما سبق في أول قصيدة من قصائد الشعر الحر: «الكوليرا» أم قصيدة «هل كان حبًا» المنشورة من ديوان «أزهار ذابلة»؟ ثم أصدر بعد ذلك ديوان «أساطير» عن مطبعة الغري بالنجف سنة 1950، ثم جمعهما بعد ذلك في ديوان آخر وطبعه في بيروت في مرحلة متأخرة، وليس سنة 1950

«الغاب» التي تكررت عند الشابي مرة ومرة ومرات، هذه مأخوذة من تأثير جبران ابن لبنان بغاباته والعائش في أمريكا. هذه القضايا موجودة في الشعر العربي القديم وليس عند الشابي، فالتكرار هذا ذكره الحارث البكري في حرب البسوس:

قربا مربط النعامة مني

كررها في عشرين بيتًا، فالتكرار موجود من قديم، ثم بعد ذلك المقابلة بين الأضداد وهي الطباق وهو موجود وأكثر منه أبوتمام وأكثر منه المتنبي، والقصص كثيرة جدًا في هذا الموضوع. بعد ذلك هناك ملاحظات أخرى كذلك فيها نوع من المبالغة كمثل الإسراف في تنويع القوافي عند الشابي أدى إلى إعادة النظر في الموسيقى بصورة عامة مما أدى إلى شعر التفعيلة ثم إلى قصيدة النثر، صعب جدًا أن نربط بين الشابي وبين شعر التفعيلة بأي صورة من الصور لأن شعر التفعيلة جاء من وحدة الإيقاع ولاعلاقة له بالقوافي، تغيير القوافي هذا موجود من أيام الموشحات والإسراف فيه لم يؤد إلى نشوء شعر التفعيلة فهذه قضية أخرى مختلفة تمامًا.

هناك ملاحظات أخرى أيضًا عند الدكتور محمد حسن عبدالله، أستغني عنها لأنتقل إلى الزميل الدكتور أحمد الطريسي، وأنا مندهش حقيقة من عباراته ومبالغاته الكبيرة، يقول: إني مع رأي أستاذنا أبوالقاسم كرو الذي جعل الشابي أعظم شاعر أنجبته الأمة العربية، أعظم! يعني أفعل التفضيل وهذا كان من الأحكام النقدية الأولى قبل أن يتحول النقد إلى نقد منهجي فكانوا يقولون: هذا أغزل بيت، وامرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنابغة إذا كذا.. حتى في هذا كانوا يقولونه في موقف معين وليس على الإطلاق؛ لأن أعظم شاعر في حاجة إلى حصر كل الشعراء والى دراسات ننتهي منها إلى أنه فعلاً أعظم شاعر وهذا مالم يحدث.

نقطة أخرى.. الباحث يقول في تعريفه للشعر عند الشابي «هو ما تسمعه وتبصره في ضجة الريح وهدير البحار ونسمة الوردة الحائرة والنغمة المغردة ووسوسة الجدول وفي دمدمة النهر وفي مطلع الشمس وخفوق النسر» هذا من قول العقاد، وهذا القول موجود في الرسائل، والرسائل كتبت من سنة 29 إلى سنة 34، وهذا منشور في الصحف ومجموع في كتب العقاد، يقول: «الشاعر يسمعك الخليقة الأولى منقولة في لفظ، والسموات والأرضين منظومة في لحن، يستوعب ذلك ثم يرسله أرواحًا هائمة وشياطين حائمة وعرائس ترقص وطيرًا تغرد وزهرًا يضوع ومعاني يمتلئ بها جو الدنيا حياة ويزدحم بها جو النفس أملاً» فالشابي ليس مبدعًا ولامبتدعًا في تعريف الشعر وإنما هو متأثر بالعقاد في هذا، وأمر آخر أكثر من نصف البحث في مفهوم الشعر عند الشابي وهو موضع بحوث أخرى، ولذلك جاء صلب البحث شديد الإيجاز أقرب إلى مجموعة من الخطوط العامة أو الأحكام العامة، فالشابي أثر في شعراء الرومانسية وأثر في الواقعية وأثر في تيار الحداثة.. ومن الصعب جدًا أن نحكم هذه الأحكام شديدة العمومية، والمفروض أن نكون أكثر موضوعية من هذا بكثير، وشكرًا للباحثين والسلام عليكم.

الدكتور عبدالهادي التازي – رئيس الجلسة

شكرًا للزميل الأستاذ ماهر فهمي على تدخله القيم، وأرجو قبل أن أعطي الكلمة إلى أستاذنا الجليل عبدالقادر القط أن أبلغ السادة الحاضرين بأن اللائحة طويلة جدًا، وأن الأمانة العامة للمؤتمر تريد أن تبلغنا بعض المعلومات التنظيمية بآخر الجلسة، وما يزال

أمامنا الآن 14 متحدثًا، فرجائي إليهم إذا ما أرادوا أن نحتفظ ببرنامجنا أن يركزوا مداخلاتهم ما أمكنهم التركيز على المحاور الأساسية.. وإذ أتقدم بالشكر سلفًا لهم، وأرجو أن يتقدم أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط لإلقاء تدخله.

الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط

شكرًا ، أود أن أوجه الشكر إلى الدكتور محمد حسن عبدالله لهذا الجهد المبذول في بحث أوشك أن يكون كتابًا كاملاً فيه كثير من التحقيق والتأريخ والموازنة ودراسة النصوص، لكن كما لاحظ كثير من الزملاء الذين سبقوني إلى الحديث، أن المحبة والرغبة الطيبة في الحفاوة قد تفضي بالناقد إلى بعض الآراء التي تثير كثيرًا من الجدل، ويبدو أن البحوث التي سمعناها بالأمس وسمعناها الآن أو سمعناها في الصباح، ربما كلها تركز على قضية التأثر، مَنْ؟ أثر في من؟ والحقيقة أننا إذا ما درسنا أية حركة شعرية كبيرة يمكن أن تسمى مذهبًا، فلا بد أولاً أن نتصور أنها نابعة من تطور حضاري محلي قد يتأثر بروافد أجنبية، ولكنها جاءت لتعبر عن هذاالتحول الحضاري في دائرة فكرية وفنية واسعة تضم دوائر كثيرة متمثلة في بعض الشعراء أو جماعات من الشعراء، هذه الدائرة لها سماتها المشتركة بين كل الشعراء ولا يمكن أن يقال إن هذا قد تأثر بهذا، ثم هناك تميز فردي في دوائر صغيرة، قد تتمثل في شاعر واحد أو في بعض الشعراء معًا، ولذلك وإن كنت أود أولاً قبل أن أسترسل في هذه المسألة أن أشير إلى أن الدكتور محمد حسن عبدالله بذل مجهودًا كبيرًا في تأريخ ظهور الدواوين لكي يثبت - وهذا فعلاً متصل بقضية التأثير والتأثر - أن الشابي كان سابقًا للشعراء في نشر دواوينه أو قصائده، في الواقع أنه أرخ لصدور دواوين هؤلاء الشعراء ولكنه لم يؤرخ لنشر قصائد هؤلاء الشعراء، هؤلاء الشعراء كانوا ينشرون منذ العشرينات في الصحف وفي المجلات الكثيرة ومن الصعب جدًا أن نقول من سبق من؟ ثم أعود إلى الحديث عن التأثير والتأثر وعن المحبة البالغة والرغبة في التكريم التي تفضي أحيانًا إلى المبالغة كما لاحظ كثير من المتحدثين، رأى الدكتور محمد حسن عبدالله أن الشابي زعيم الشعر الرومانسي، وأن محمود حسن إسماعيل كان يترسم خطى الشابي، «كما أنها ستكشف لنا الطابع المشترك بين شباب هذا الجيل الذي ينتمي إليه شاعرنا، كما ستكشف إلى أي مدى كان قدوة لهم ... مؤثرًا

فيهم .. موحيًا لهم» هذا كلام في الحقيقة ينبع من غيبة دراسة النصوص فالدكتور حسن وبعض الأساتذة يدرسون النصوص للاستشهاد ببعض الحقائق، في غيبة درس النصوص من الناحية الفنية، فهناك بون كبير لمن يطيل النظر في شعر الشابي وشعر محمود حسن إسماعيل فنيًا لا لأنهما يشتركان فيما أسماه: «تشخيص المعنوي» ولكن في تركيب العبارة الشعرية وفي المعجم الشعري، يعني من يقرأ الشابي يرى على سطح القصيدة تمامًا سمات الشابي في الإضافات المفردة أو الموصوفة الملحوقة بإضافة.. المفردات المتتابعة على سبيل الترادف.. التشبيهات اليسيرة التي لا تفضي إلى صورة مركبة، ومن ينظر في شعر محمود حسن إسماعيل يرى أنه يركب الصورة تركيبًا كبيرًا ويبدأ من لفظة أو من صورة مجازية صغيرة تتجسم حتى تصبح صورة كثيرة الجزئيات لابد للناقد وللقارئ أن يحلل عناصرها، يعني من يقرأ «عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كذا».. أو «ويراك في صورة الحياة جميلها ودميمها وذميمها وحقيرها.. الخ»، كلها صور تتبع أسلوبًا معينًا من السهل جدًا اكتشافه وبعيد الصلة بشعر محمود حسن إسماعيل، مع أن الدكتور محمد يعتمد في كثير من الأحيان على الإحصاء، فإنه انتهى إلى حقيقة غريبة: أن ديوان الشابي في غزارته يفوق غزارة إنتاج أي شاعر من هؤلاء الشعراء: محمود حسن إسماعيل، علي محمود طه، حسن كامل الصيرفي، حتى بعد أن امتدت بهم الحياة الفنية نحو ثلاثين عامًا بعد موت الشابي وهذا غير صحيح إطلاقًا، يعني لو قارنت نتاج علي محمود طه أو محمود حسن إسماعيل.. بالذات هذا نتاج ضخم جدًا وعلي محمود طه أيضًا وحسن كامل الصيرفي لا يقارن إطلاقًا من ناحية الحجم، لكن أعود إلى مسألة التأثير والتأثر فأقول: إننا نبالغ في هذا وكأن الحركة الرومانسية تقوم على فرد واحد ويأخذ منه الجميع ولايمكن إطلاقًا لإنسان أن يخلق حركة شعرية أو روائية أو أيا كانت طبيعة هذه الحركة.

أما الأستاذ الطريسي فأنا سأتجاوز عما سبقني إليه الأستاذ محيي الدين اللاذقاني والدكتور منصور الحازمي لأني فوجئت حقيقة بهذه المبالغة الكبيرة التي تعتبر الشابي شاعرًا يتجاوز كل المذاهب الأدبية، وتعتبر أن هذه المذاهب - على حد تعبير البحث - توجهات ظرفية تعد من قبيل المتغيرات، وهذا غريب أن تعد الرومانسية أو الكلاسيكية الجديدة أو الواقعية تغيرات ظرفية من قبيل المتغيرات؛ لأن كل مذهب من هذه المذاهب يمثل

مرحلة حضارية ونقلة حضارية كبيرة ليس في الشعر وحده ولكن في السلوك الإنساني بعامة، وإن كان هذا غير واضح في المذاهب الأدبية العربية لأن المجتمع العربي لم ينتقل بعد إلى مرحلة حضارية كاملة، لكن هذه هي حقيقة المذاهب الأدبية. الذي لاحظته والذي يمكن أن أضيفه هنا - إلى ما سبق أن قاله الزملاء - غيبة النصوص في هذا البحث وعدم التكافؤ بين شقي البحث، فالبحث يتحدث عن أثر الشابي في مسيرة الحركة الشعرية العربية في المغرب العربي، ويسمي بعض الشعراء منهم عبدالكريم بن ثابت وعبدالمجيد بن جلون، وثلثا البحث أو أكثر في الحديث عن الشابي، ثم حين ينتهي إلى مسألة التأثير والتأثر لا يذكر بيتًا واحدًا للشابي ولا بيتًا واحدًا ممن تأثر بالشابي، وهذا غريب في دراستنا للشعر، أصبحنا نحيله إلى قضايا ولا نعتمد النص ونستخرج القضية من داخل النص، بل نبدأ بالقضايا ونستشهد بالنص أو نتجاهل النص تجاهلاً تامًا كما في هذا البحث. الرومانسية كما قلت دائرة واسعة تضم دوائر صغيرة، وعبدالكريم بن ثابت، وعبدالمجيد بن جلون من هؤلاء الشعراء الرومانسيين الذين كانوا يعيشون في صميم الوطن العربي وكانوا يدرسون في الجامعة المصرية وكانوا يقرأون للشعراء في المشرق والمغرب فلماذا يقتصر تأثرهم بالشابي؟ وإذا كان تأثرهم بالشابي لمجرد أنه قريب من المكان الذي يعيشون فيه في المغرب فهذا شيء غير مقبول في البحث العلمي، ولم يكن الشابي بأعلى الأصوات الشعرية الرومانسية فقد كان هناك مثلاً إيليا أبوماضي، وكان هناك محمود حسن إسماعيل وكان هناك علي محمود طه وشعراء آخرون كثيرون، ولكن أحيانًا - وهذا يكون من حسن حظ بعض الفنانين والشعراء - أن تشيع بعض الأبيات التي تناسب مرحلة من المراحل، ولعلنا نذكر كيف استهلك الإعلام العربي بيتيه المعروفين:

إذا الشعب يومًا أراد الحياة

ليس هذا غضًا من شأن الشاعر الكبير أبي القاسم الشابي، ولكني أريد أن أقول: إن الحركة الرومانسية كأي حركة أدبية كبيرة تنبع من واقع داخلي يتأثر أحيانًا أو قد لا يتأثر بمؤثرات خارجية ويمثله كثير من الأدباء سواء كانوا في الرواية والشعر ويشتركون بالضرورة - مادام هذا نابعًا من واقع يعيشونه جميعًا - في كثير من السمات وينفرد أحدهم دون الآخر بسمات أخرى.. وشكرا

الدكتور محمد فتوح

هل غادر النقاد من متردم ... الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله ناقد يتسم عمله بالجهد والاحتشاد، وما تعليقنا عليه إلا استجابة لدعوته التي أزجاها في خاتمة بحثه حينما دعانا إلى المراجعة، وها نحن نفعل استكمالاً لهذا البحث ولكي يخرج في أكمل صورة إن شاء الله.

الحكم بالأولية في النقد الأدبي العربي أعتقد أنها مرحلة ينبغي الآن - أو كان ينبغي منذ زمن - أن نكون قد تخلصنا منها ومع ذلك فمازلنا نلمح آثارها بين الحين والآخر، وأعطي لذلك بعض الأمثلة ولا أحصيها عددًا الحكم بزعامة الشابي لجماعة أبوللو، هذا الحكم لا أقول إنه مردود ولكن قابل للجدل أين محمود حسن إسماعيل؟ وأين ناجي؟ وأين علي محمود طه؟ الحكم بأن الشابي - أول شاعر يجمع بين النزعتين الرومانسية والرمزية - وهذا الحكم وارد في ثنايا البحث - أول شاعر يجمع بين المدرستين الرومانسية والرمزية، أستطيع أن أحاجج البحث بما قاله مارون عبود في كتاب (جدد وقدماء) حينما قال: إن جبران أول من أسس في العربية مذهبين هما الرومانسية والرمزية، وأستطيع أن أضيف إلى ذلك فأحيل الباحث الكريم إلى كتاب (روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة) أعتقد لأبي شبكة، فسيجد أيضًا تأكيدًا لهذا الحكم، ولكني لن أسترسل في هذه المحاجة وإنما أكتفي بالقول بأننا إذا ربطنا أنفسنا في هذا المدار وهو الحكم بأن هذا زعيم وهذا أمير وهذا هو الأسبق وهذا هو كذا..، فسوف نظل ندور في حلقة مفرغة فوق أنها غير منتجة، التساؤل الذي طرحه الأخ الدكتور جابر عصفور عن كيف لم يؤثر أو كيف أرجئ إخراج ديوان الشابي هذه الفترة الطويلة؟ وطرحه لكي نفكر فيه معًا، أنا أجيب عن السؤال بسؤال - ولعله لا يزيد الأمور تعقيدًا - هل لهذا من صلة بنزعة التمرد أو النقد الاجتماعي أو السياسي أو الثورة الفادحة والواضحة على الطغيان المبثوثة في تضاعيف هذا الديوان؟ هل كان يمكن قبل هذا التاريخ في ظل حكم - نعرفه وتعرفونه - هل كان يمكن أن يبرز أو أن يخرج مثل هذا الديوان إلى الوجود؟ هذه دعوة إلى التفكير وإجابة عن التساؤل بتساؤل.

بعض الملحوظات الجزئية: مادام الدكتور ماهر حسن فهمي قد رتب على الدكتور محمد حسن عبدالله سبق السياب سنة 1950، والدكتور ماهر حسن قال سنة 1947 أنا

أوقعكم في حيرة أكثر وأدعي أن السياب قد نشر هذا الديوان سنة 1946، من حفظ حجة على من لم يحفظ؟ البحث في بعض النصوص التي ساقها صنف بعضها موسيقيًا على أنها تسودها تفعيلة (مستفعلن) يعني لما يقول: «مترنح الخطوات مقروح الكذا وكذا» واقع الأمر أن هذه تفعيلة (الكامل) ولكن اعتراها ما يعتري بعض الصيغ الموسيقية من زحافات وعلل وكذا، هذه تفعيلة الكامل. الباحث الأخ الكريم الدكتور الطريسي وأرجو أن يعذرني وهذا ليس تهجمًا فأنا أكن له كل احترام ولبحثه كل تقدير، ولكنني أقول: إن هذا البحث قد ارتد بنا مرحلة طويلة من التطور النقدي، لأنه أعادنا مرة إلى مايسمى بالنقد المعياري، ولن أكون مهومًا كما هوم وإنما سأحدد على وجه التجزيء والتفصيل ماذا أعني بالنقد المعياري؟ الوقوع في أسر الغلو .. فالشابي من وجهة نظره صاحب مدرسة ولا أدري ما هي الهوية الفنية لهذه المدرسة؟ إذا كان بمعزل عن الأبوللونيين وعن الديوانيين وعن المهجريين فأين هذه المدرسة؟ وماهي أصولها الفنية؟ وماهي تجلياتها أيضًا على مستوى الصورة ومستوى الأداء والإجراءات الفنية؟! هذا الغلو - أقصد النقد المعياري - يوقع الإنسان في التناقض، فبعد صفحة أو اثنتين من هذا الحكم بأن الشابي صاحب مدرسة يقول - وهذا ما أتذكره بالنص من كلامه - إن الشابي كان من هؤلاء الشعراء الذين لا يمكن أن نحشرهم في إطار مدرسة بعينها! أي الرأيين أصدق وكلاهما من رأي الباحث الكريم؟! سمة أخرى من سمات ما يسمى بالنقد المعياري في هذا البحث الرؤية من الجانب الواحد، فهو لايرى سوى الشابي على ساحة الإبداع العربي، ويعده - كما أشار بعض الإخوة الكرام - أعظم شاعر أنجبته العربية على الإطلاق، ليس هذا تكريمًا للشاعر لأن الشاعر - من وجهة نظري وأرجو ألا أكون مخطئًا - تزداد قيمته بقدر موقعه في نسيج أمته بوجه عام ونسيج جيله بوجه خاص، أما إذا صور على أنه كالنبتة الشيطانية التي لا جذور لها ولا أصول في تربة التراث وفي تربة الجيل الثقافي الذي ينتمي إليه فهذا مثلبة له قبل أن يكون محمدة له - ماذا كنت أتمنى من صاحب البحث الكريم؟ كنت أتمنى أن يتعقب - وعلى وجه التحديد - أثر الشابي في فلان، في المغرب - الشاعر فلان، الأديب فلان - وأن يتعقب الخيوط الواصلة ما بين الفكر الفني والإبداع الشعري لدى أبي القاسم الشابي وبين هؤلاء الشعراء أو الأدباء الذين تأثروا به، وهذه أمنية بطبيعة الحال لم أجدها في هذا البحث، ويمكن أن أقول بكل صراحة وبكل تواضع: أنني كنت أتمنى أن

أعرف شيئًا من هذا البحث ولكنني خرجت منه دون أن يضيف كثيرًا إلى ما كنت أعرفه من قبل وهو عند القياس قليل وشكرًا...

الدكتورة نسيمة الغيث

بعد أن استمعنا إلى عرض للبحثين عن أثر الشابي في المشرق ثم في المغرب لا أريد أن أجري موازنة بين البحثين من حيث الخطة والشمول والنتائج فأنا لست في موقع الحكم، والباحثان الفاضلان لكل منهما منهجه وأدواته وأهدافه. ولكن لفت انتباهي أن أثر الشابي في المشرق كان أكبر وأعمق وأثرى منه في المغرب ، وهذه النتيجة إذا صحت - وهي صحيحة - كما تدل الدراستان اللتان استمعنا إليهما تدل على أن الانتماء الثقافي أقوى أثرًا من الانتماء الجغرافي، إن شاعرنا المحتفى بذكراه تونسي من عمق الريف التونسي، ولكن هذا لم يكن جواز مرور يأذن له بالدخول الآمن والسليم إلى دواوين شعراء تونس أو ماجاور تونس من أقطار الوطن العربي، لقد احتاج هذا إلى زمن طويل شهد تغيرات سياسية واجتماعية وثقافية حتى أصبح مساغًا ومطلوبًا، أما في المشرق فقد كان الأمر مختلفًا ولهذا لاغرابة أن تكون أبوللو الجماعة، وأبوللو المجلة هي النافذة التي أطل منها الشاعر على جمهوره من أحباء الشعر، هذه القضية تحتاج إلى تمعن جديد في معنى البيئة الثقافية وقدرتها على إنتاج الشاعر العبقري وتلقي الشاعر العبقري، والفرق بين ظروف الإنتاج وظروف التلقي.. وشكرًا.

الدكتور عزت خطاب

أظن أنني لم أكن آخر المتحدثين ولذلك أجد نفسي قد سبقت إلى كثير من القول ولكني سأتحدث فقط عن قضية واحدة .. قضية منهجية - لها علاقة بمثل هذا المؤتمر والمؤتمرات المشابهة، هذه القضية المنهجية هي دائمًا تطرح في مثل هذه الندوات وهي موضوعات كبيرة جدًا تكون نتيجتها التسطيح وليس العمق، فأعتقد أن معظم القضايا ومعظم المداخلات التي سمعناها تؤكد لي أو أكدت لي الآن أكثر مما كنت أعتقد قبل ذلك أنها جاءت نتيجة لهذا التسطيح . إذا رأينا فقط حجم البحثين لنجد بحث الدكتور محمد حسن عبدالله ثلاثة أضعاف حجم بحث الدكتور الطريسي لماذا؟ لأنهما أرادا أن يبحثا في

كل شيء وأن يستعرضا كل الأشياء ، ولذلك لم يعطيا أيا من القضايا المتشابكة العميقة حقها من البحث والنقاش. كنت أتمنى إما أن تخصص لهما أبحاث أو نقاط معينة ومحددة أو هما أنفسهما يخصصان في بحثيهما أو في هذه البحوث المشابهة نقطة أو نقطتين يتحدثان فيها بعمق بحيث نخرج نحن بفائدة أكبر خصوصًا بالنسبة لي، وهذا المجال أنا في الواقع من أكثر الجاهلين فيه وكنت أتمنى أن أخرج بشيء أمسكه في يدي ولكني لم أستطع. الواقع – وأنا اتفق مع الزميل الذي تحدث قبلي في هذا – الواقع أن هناك أيضًا سمة من سمات هذا التسطيح، تجد هناك تداخلاً وتشابهًا بين أكثر من بحث في هذه الندوة لماذا؟ لأن البحوث معظمها استعراضية ومادتها كبيرة وجغرافيتها كبيرة، ولكن لو كانت الجغرافية أو البحث متعمقًا رئيسًا لانتفت كثير من هذه القضايا وهذه الهنات الموجودة، الزميلان الباحثان بذلا جهدًا يشكران عليه، وأنا أعتقد أن في قدرتهما أن يبحثا هذه القضية بشكل متعمق أكثر لو قصرا بحثيهما على نقطة أو نقطتين ، مثلا الدكتور محمد حسن عبدالله، لو قدم لبحثه بمقدمة صغيرة عن الخلفية التاريخية لبحثه ثم – ركز فرضًا – على جزء واحد وهو مقارنة الشابي بقصائد معينة – أو بأعمال معينة عملاً أو عملين – أعتقد أن هذا يكفي للدلالة على مايريد أن يقوله، نفس الشيء يمكن أن يقال في البحث الثاني، ولأن جغرافية هذه الأبحاث طويلة تجد التكرار.. يعني مثلاً – الدكتور عصفور الذي لم نسمع بحثه ولكن قرأناه، يرد بشكل تحاوري على كثير من التساؤل الذي طرحه الدكتور القاضي في البحث الذي ألقي هذه الصباح. وعند حديثهم عن الروافد الرومانسية للشابي الواقع لديّ – ولازال لديّ – كثير من التساؤلات والمداخلات في هذا الموضوع لو كان هوالموضوع الرئيسي في ورقة الدكتور محمد القاضي أو هو الموضوع الرئيسي في ورقة الدكتور عبدالله ولكن لا أستطيع أن أداخل لأن الموضوع أكبر من هذا بكثير، فأتمنى في الدورة القادمة أن تحدد موضوعات أقصر ويأخذ الباحثون التعمق كمنهج لأن كثيرًا من القضايا – كثيرًا من الأشياء معروفة لدى كثير من النقاد فلم يضف إلينا أي شيء جديد ولكن ما نحتاجه هو بحث قضية مثل القضية التي طرحها الدكتور جابر عصفور ، مثل القضية التي ضرب على وترها – وهو بالنسبة لي وتر حساس – وهو تأثر هؤلاء الرومانسيين بشاعر بعينه، مثلا الشاعر الإنجليزي جون كيتس تأثر بشكل

مباشر أو غير مباشر، كنت أتمنى أن تكون هذه البحوث بهذا العمق وبهذا التركيز ، فأرجو في الندوات القادمة أو غيرها من الندوات التي تتشابه في الواقع في هذا التسطيح أن تكون هناك مواضيع أو موضوعات محددة متعمقة.. وشكرًا...

الدكتور عزيز حسين

مما لا شك فيه أن الشابي كان له موقع متميز، وأعتقد أن لشخصيته أكبر الأثر ونحن نتحدث عن التأثير في ما توصل إليهِ من خلال الديوان الذي ورثناه عنه، ذلك أن هذا الشاعر يبدو لي أنه كان ذكيًا فطنًا وتواقًا إلى الثقافة العربية من خلال المشرق العربي الذي كنا نتصوره جميعًا ومن المغرب الأقصى على أنه المعين الأصلي الذي يمتح منه العرب جميعًا ، ولربما كنا نرى ذلك بعين مثالية في مرحلة ما ، تلك هي المرحلة التي كان الاستعمار يرين على المغرب العربي بصفة عامة وحتى في عدد من الأقطار المشرقية الأخرى بصيغة من الصيغ ، ولكنه – كان في اعتقادنا – أشد بالمغرب الأقصى، وهذا الشاعر التونسي بما بدا عنه من فطنة استطاع بجرأته – لأن تلك سمة أخرى في شخصيته في نظري – أن يصل إلى خلق عرى مباشرة – صلات مباشرة – بينه وبين المثقفين والأدباء والشعراء خاصة بالمشرق العربي، استطاع أن يتراسل بل أن يندمج وأن تنشر له أشعار وأعتقد تاريخيًا هذه من الأشياء التي يجب أن نشهد له بها وكثيرون هم أولئك من المغاربة الذين ودوا لو كانت لهم تلك المرتبة التي رقي إليها بمجهوده الخاص، أقول هذا لأننا حين نتفحص الصفحات التي كتبت وما تبقى لنا من آثار لتلك المرحلة – مرحلة الثلاثينات والأربعينات وحتى الخمسينات – نجد انطلاقًا من المغرب الأقصى تقريبًا نفس التشوف ونفس الشوق، ولكن عديد هم أولئك الذين لم يستطيعوا مثلما استطاع ذلك الشابي، ربما هناك المرحوم علال الفاسي الذي مكث بمصر خلال الصراع الذي كان للمغرب الأقصى ضد الاستعمار خلال الحركة الوطنية ، نعم ربما أسمع صوته شعريًا كذلك بتلك البقاع، والشيء الذي لا يمكن أن ينكر – كذلك – هو: أن هذا الشاعر فعلاً بما كان له من صلات استطاع – ربما – أن يطلع مبكرًا على ما كان ينشر هناك، وأعتقد أن

هذه ملاحظات يمكن انطلاقًا منها أن نستنتج أشياء ولكن ربما الاستنتاج الصحيح يحتم علينا أن ننطلق من النص نفسه، وحين نعتمد على النص وعلى المتن الشعري للشابي يبدو لي أننا لا يمكن إلا أن نربطه انطلاقًا من شعره بالحركة ربما التي تتباين أحيانًا من مدرسة إلى أخرى، نجده يمتح ربما من كل مدرسة أشياء ففي شعره أكاد أقول نظرات فهو ينظر إلى الآثار التي تصدر عن تلك المدارس ، سواء منها مدرسة الديوان أو شعراء الرابطة القلمية أو مدرسة أبوللو ، فهو كان – لا شك – ينظر إلى شعر زملائه هناك حين يكتب، وبدون شك أنه لما ذاع صيته واشتهر شعره كانوا ينظرون أيضًا إلى شعره ولكن أن نجزم بأنه كان يخضع لغيره أو يخضع له غيره بشكل من الأشكال في التشكيل الفني، أعتقد أن ذلك نوعًا من المجازفة في الحكم، أما أن نذهب إلى أن نقول بأنه فوق كل تصنيف تمامًا، فأرى أن هذا ليس لصالح الشاعر لربما أبلغنا نهاية لا نتوقعها وكأننا نضعه خارج دورة الزمان ونضعه حتى خارج المكان، فلا بد أن هذا الشاعر ارتبط بزمان وبمكان ولا بد أنه قرأ لغيره وتأثر بشكل من الأشكال، ولابد أنه كان يعجب من بعض الشعر وينفر من بعض ولابد أن يكون لهذا الشاعر من جراء كل ذلك مواقف تتعدى الفن ونذهب حتى إلى السياسة والمجتمع ، ولذلك ليس لصالح هذا الشاعر أن نجعله – بشكل مطلق – فوق كل تصنيف ، والشعراء في المغرب – مثلاً – كانوا مثل الشابي يتشوفون إلى الحركات الأدبية في الشرق والغرب وعلى الأخص إلى تلك التي كانت بالمشرق العربي، وكان الشابي وأنا من أبناء ذلك الجيل – أقصد الأربعينات والخمسينات الجيل الذي عايش أو عاش الحركة الوطنية بالمغرب – أذكر أننا بالمدارس كنا نقرأ الشابي ولست أدري لماذا كنا نتصور الشابي من ضمن الشعراء المشارقة واهتممت شخصيًا بأثر الشابي في الشعراء المغاربة ورأيت له – لا أقول تأثيرًا – في شعر عدد من الشعراء شبهًا ما وأذكر على الأخص شاعرًا يعرفه الأستاذ الطريسي وهو المرحوم مصطفى المعداوي وان لم يعمر هو الآخر، للأسف لم يعش طويلاً وهو الآخر تخطفه الموت مثلما تخطف الشابي وهو في ربيع عمره، ولأخيه أحمد المعداوي الذي عرف باسم (المجاطي) في الميدان الشعري في قصائده الأولى نرى أن هذا الشاعر هو الآخر تأثر...

الدكتور عبدالهادي التازي ... مقاطعًا

أرجو أن يسمح الأخ العزيز وزميلي وابني أن أذكر بأن الموضوع يتعلق بالتعليق على محاضرتين اثنتين ولا شيء آخر... أمامنا الآن سبعة أشخاص لا أدري هل سنتناول العشاء اليوم أولا؟ أرجو أن تعملوا في حسابكم أن............

(يقاطعه الدكتور عزيز) .. السيد الرئيس إنكم تأخذون من وقتي وأعتذر فسأختصر اختصارًا وأستسمحكم فإني لا أعلق ولكني انطلق من بحثي الزميلين ، وحين أتحدث عن أحمد المعداوي أو مصطفى المعداوي فأنا أذكر شاعرين ربما كان من المفيد جدًا أن ينظر إليهما زميلي الأستاذ الطريسي الذي بذل جهدًا مشكورًا في بحثه، وفي الواقع حين قلت ما قلته لم أكن أنشئ وإنما كنت أقول فقط بأننا حين نلح أكبر الإلحاح على أن نجد الشابي مؤثرًا بشكل متميز في غيره من الشعراء أعتقد أننا نجازف، في رأيي النقد يجب في مرحلة أساسية - وهي أساسية جدًا - أولاً أن ينظر إلى النص وأن يصف قبل أن يحكم حكمًا نهائيًا، ولعل الحكم النهائي في رأيي لا يمكن أن يكون على قيمة الشاعر وإنما على سمات معينة يمكن أن نحددها بالتدقيق إذا صح أن نقول ذلك حكمًا نهائيًا فليكن وإلا فيجب أن يغيب الحكم النهائي.. وشكرًا.

الدكتور سعيد ياقطين

أنا أسحب تدخلي لسبب هو أن الوقت الذي كنت أريد التحدث فيه تجاوزه العد بزمن طويل جدًا فأعفيكم من كلامي..وشكرًا...

الأستاذ الطيب صالح

أبدأ بالثناء على المحاضرين الجليلين على محاضرتيهما اللتين استفدت منهما أشد الفائدة، وأقصر كلامي على الأستاذ أحمد الطريسي، وأنا رغم حبي وإعجابي بصديقيَّ محيي الدين اللاذقاني ومنصور الحازمي والإخوة الآخرين الذين لاموا الطريسي على مبالغته في حب وتقدير أبي القاسم الشابي أرجو أن أختلف معهم في هذا لأنني منذ زمن أبشر بالنقد القائم على الحب، وأنا في واقع الأمر لا آخذ قضية الموضوعية مأخذ الجد ولا أظن أنه يوجد نقد موضوعي، وأنا أعجبت في واقع الأمر بحب الأخ الطريسي لهذا

الشاعر ربما لأنني لست أكاديميًا ولا أحس بأنني مقيد بهذه القيود التي يقيد إخواننا الأكاديميون أنفسهم بها، ههنا رجل أحب الشاعر وبالغ في حبه، وطبيعة الحب المبالغة وغض الطرف عن الأخطاء وفي واقع الأمر – في رأيي المتواضع – أحسن النقد هو الذي يقوم على الحب. لعله متطرف صحيح إن الشابي لا يمكن أن يكون عنده تصور شامل وواضح ولا أظن أن دوره النقدي مهم، ولكن هذا واضح جدًا من النقاش الذي دار أنه عمل Galvanisation لبقية الآراء أن الناس استثيروا لهذا الحب كما يستثار العواذل حين ينظرون إلى محب، وعندنا في تراثنا أمثلة لناس تطرفوا في حبهم لشعراء، ففي تراث غيرنا عندك – مثلاً الإنجليز بعضهم يظن أنه ربما مارلو أعظم من شكسبير، وبعضهم يقول أن جون دان شعره أعظم من السونيتس الخاص بشكسبير ولكن شكسبير لسبب غامض أصبح هو الرمز لجيل كامل من المبدعين، ونحن نعرف حماسة أبي العلاء للمتنبي، وفيه ناس يعتقدون ان المتنبي ليس بالضرورة أعظم شاعر عربي لكن هذه حماسة مؤثرة، عند الفرنسيين نحن نعرف أن بلزاك تحمس لستندال، وبروس تحمس لبودلير وعند الإنجليز مرة أخرى الناقد الكبير ليفيز تحمس لدي اتش لورنس؛ أنا لا أجد في هذا عيبًا إطلاقًا، بل أظن أن هذا نوع من النظر إلى المبدعين، ممكن يأتي واحد ينظر إلى المبدع بما يسمى (الموضوعية) وهذا وهم كما نعرف. لماذا الشابي وهو ليس أعظم شاعر في جيله أصبح – لسبب ما – هو الذي سارت بذكره الركبان؟ هل لأنه مات مبكرًا؟ هل لأنه جاء من تونس؟ هناك شيء غامض أحيانًا يحدث للمبدعين ويجب ألا ننكر هذا الشيء ويجب ألا ننكر إذا جاء أحد وعبر عن حب بالغ إلى درجة التطرف كما فعل أخونا الدكتور الطريسي .. وشكرًا.

الدكتور عبدالهادي التازي

شكرًا للزميل العزيز على تدخله الطيب، وأرجو إذا كان الأستاذ أبوالقاسم كرو موجودًا بالقاعة أن يختصر الكلام فيما طلب إليه أو عرض باسمه، فإذا لم يكن هنا ولا – أعتقد أنه هنا – فإني سأسمح لنفسي وأعطي الكلمة للأستاذ الجليل محمد حسن عبدالله الجالس عن يميني ليدافع عن نفسه، وأرجو أن يعذرني إذا طلبت منه أن يقتصر على الأشياء الجوهرية لأنه هو بنفسه كان يشكو قبل قليل من طول الجلسة، فليتفضل أستاذنا محمد حسن عبدالله.

تعقيب الدكتور محمد حسن عبدالله

إنني على استعداد لاختصار الحديث إلى درجة الاعتذار عنه، ولكن فقط سأشير في دقيقة واحدة إلى بعض ما أسند إلى بحثي ولم أقله وغياب النص من الأيدي يجعل الكلام ينتشر أو يؤخذ كأنه مسلمة في حين أن النص يقول غير ذلك وإنما العيون تلتقط بعض الأسطر ولا يعقل ولا يتصور أن أحدًا قرأ كل هذه البحوث بتمعن مؤلفيها وأنه أدار ألفاظها وأفكارها. فأنا لم أقل ـ مثلاً – إن الشابي زعيم جماعة أبوللو، ولم أقل إن الشابي أول من جمع بين الرومانسية والرمزية، وكذلك لم أحكم بالأولية إلا أن أقول إنه توسع في كذا. لكن لا أحد يبتدئ شيئًا من عدم، ولا أتصور – أيضًا أن يقال: إن الشابي لم يترك أي أثر بالمشرق، وإلا فيم كانت هذه الحلقة أصلاً؟ والقول بأن الأثر محدود أو يتسلل عبر دروب ملتوية خفية لا يعني أن هذا التأثير غير موجود، وصدور الديوان متأخرًا لم يقصد به تأخير أثر الشابي وإنما قصد به أنه ظهر في غير مناخه، يعني ظهر والأمة العربية والمجال الثقافي مشغول بقضايا أخرى غير تلك التي كان يمكن أن تثار من الديوان لو أنه صدر في إبانه، فعامل الزمن هنا هو الأساس. احترم جميع الآراء التي أبديت وأشكر جميع الملاحظات وأرجو أن أتفاداها أو أناقشها وأنا أعرف أن هذه ميزة المثقفين وآفة المثقفين معًا.. وشكرًا..

تعقيب الدكتور أحمد الطريسي أعراب

منذ البداية أشكر جميع السادة الأساتذة على تدخلاتهم القيمة التي أعتز بها وأحترمها لأنه عن طريق هذا التدخلات ستراجع بعض قضايا هذا البحث – ولكنني أعتقد أن القضية الأساسية التي أخذت وقتًا طويلاً من السادة الأساتذة – وأعتبرهم حقيقة أساتذتي لأن كل الأساتذة الذين تحدثوا هم أساتذتي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة – أسموها «بالمبالغة»، وأخاف أن يكون هذا الحديث عن المبالغة فيه نوع – أيضًا – من المبالغة؛ لأن الموضوع كما أتصوره، خاصة بالنسبة للذين قرأوا هذا البحث بتمعن وتأمل ماذا كنت أهدف إليه؟ قلت مرارًا: إنني لن أتحدث عن موضوع أثر الشابي في مسيرة التجربة الشعرية العربية من خلال بعض اللقاءات في الموضوعات أو في الأشكال

التعبيرية أو ما إلى ذلك، وإنما الموضوع سيتعلق بالمبادئ الكبرى. حين جعلت لأبي القاسم الشابي هذه الصفة المتميزة المتفردة استندت فيها إلى مجموعة من القضايا. ما هذه القضايا؟، باختصار شديد: مفهومه لطبيعة الشعر والأدب، وظيفة الشعر في نظر الشابي، طبيعة الخيال في نظر الشابي في موضوع الخيال ذاته - وهذا أصعب موضوع فقط أذكر السادة الأساتذة - لقد قرأنا ما كتبه العقاد وما كتبه أمين الخولي وما كتبه أحمد أمين عن الخيال، وقبلهم ما كتبه نقادنا القدامى وخاصة ما كتبه الصوفية وإمامهم في ذلك ابن عربي في الفتوحات المكية، وقرأنا أيضًا كتاب الأستاذ الدكتور جابر عصفور (مفهوم الخيال) لكن مفهوم الخيال كما عند الشابي.. مفهوم الخيال كما تصوره الشابي .. شيء يختلف، ربما سأعود إلى كتاب «الخيال الشعري عند العرب» لأقرأه مرة أخرى، ربما لم أفهم هذا الكتاب ربما، ولكنني سأعود فقط من هذه القضية. حين تحدثت عن تصور شامل ماذا كنت أقصد إليه بهذا التصور الشامل لعملية الإبداع الشعري، لقضية رسالة الشعر لقضية رسالة الأدب إلى آخره؟ وأعتقد - على كل حال - أنا سآخذ بهذه الملاحظات، وأعتقد باسم العلمية وباسم الدقة العلمية وخاصة في مثل هذه الموضوعات الأدبية .. وجهة نظري تطابق أقولها.. تطابق كل المطابقة وجهة نظر الأستاذ الروائي الكبير الطيب صالح لأنني حين أتحدث عن الشاعر المبدع أو عن الروائي المبدع أتحدث أيضًا في هذا الإطار أجد نفسي معه وأتحدث عنه بحب وإلى درجة القداسة، وعلى كل حال شكرًا لكم على هذه الملاحظات وأعدكم بأن البحث سيأخذ بهذه الملاحظات.

الدكتور عبدالهادي التازي - رئيس الجلسة

شكرًا للزميل العزيز على تدخله الموجز ونرجو أن نستمتع بكل هذه التدخلات في الكتاب الذي سيصدر، وأرجو مع هذا من الزملاء أن يرجعوا إلى قصة طريفة في نفح الطيب ذكرها المقري نقلاً عن أبي عمران بن سعيد عندما ألف ولده أو أبوه كتاب (المغرب في أخبار الأندلس والمغرب) على كل حال دائمًا الآراء هكذا تختلف، وأنا سعيد جدًا بمساعدتكم لي وبإمتاعي بهذه التدخلات من أساتذة مرموقين في المشرق والمغرب وأرجو قبل أن أرفع الجلسة أن أطلب من الزميل العزيز مدير عام الندوة السيد عبدالعزيز السريع

أن يتفضل ليعطينا بعض الأشياء التي تتعلق بالأمور التنظيمية سيما وهو الذي يحمل عبء هذه الندوة منذ شهور عديدة.. فليتفضل أستاذنا عبدالعزيز السريع، هل هو موجود معنا في هذه القاعة؟

الأستاذ عبدالعزيز السريع - مدير عام الندوة

نعم سيدي الرئيس.. أشكرك كثيرًا ويبدو أن ضيافتك - بما أنك من مدينة فاس - وتسامحك وحبك للجميع قد أخذ الوقت على الجلسة الرابعة لذا أستأذن الزملاء إذا وافقوا أن نرجئها إلى صباح الغد..

د. جابر عصفور - رئيس الجلسة

أسعد الله صباحكم ، واسمحوا لي باسم اللجنة المنظمة أن أرحب بكم في هذه الجلسة الصباحية التي نستهل بها هذا اليوم الجميل، واسمحوا لي باسمكم أن أشكر اللجنة المنظمة على هذا البرنامج. والجلسة اليوم جلسة مريحة بإذن الله، يتحدث فيها نجمان من نجوم البحث الأدبي، وكلاهما معروف عنه الإيجاز وكلاهما يؤمن أن البلاغة هي الإيجاز، ومن ثم فلن يتحدث كل منهما أكثر من خمس عشرة دقيقة لكي نترك لكم الفرصة للحوار والنقاش.

نبدأ الجلسة بالأخ الحبيب سعيد السريحي عضو هيئة التدريس بجامعة أم القرى وعضو مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة المعروف بنشاطه المتميز، ومن كتبه التي أثق أن كثيرًا من الجالسين قد اطلعوا عليها وأعجبوا بها كتاب «أبوتمام بين النقد ورؤية النقد الجديد» و «الكتابة خارج الأقواس»، و«تقليب النار على الحطب» والكتاب الأخير «دراسة في لغة السرد»، ولأن كتابة سعيد كتابة خارج الأقواس فهي كتابة تثير الأسئلة وتدفع إلى الاهتمام،، فليتفضل أخي سعيد السريحي..



في انتظار ما لا يجيء

مدخل لقراءة أعمال الشابي النثرية *

الدكتور سعيد السريحي

بين الأربعاء الأول من يناير والخميس السادس من فبراير، كتب أبو القاسم الشابي مذكراته، وبين هذين اليومين عبرت هذه المذكرات ثلاث مراحل كانت في أولاها أدباً خالصاً وفي الثانية حديثاً عن الأدب، وفي الثالثة انتهت لأن تكون خروجاً عن الأدب(1) كما يراه صاحبها، وبولوجها هذه المرحلة أعلنت نهايتها وصمت الكاتب.

والفرق بين أوّل المذكرات وآخرها جلي ؛ لا من حيث الموضوع الذي تتناوله هذه المذكرات فحسب بل من حيث اللغة والبناءكذلك، ولعلنا لا نحتاج إلى كبير عناء لكي نلمح في المذكرة الأولى من حيث عالمها ولغتها وبنائها امتداداً لبناء القصيدة عند الشابي، فإذا ما ضممنا ذلك إلى ما نطمئن إليه من أن هذه المذكرة الأولى جاءت ممثلة للنموذج الذي أراد الشابي أن يختطّهُ لنفسه في الكتابة بحيث اختار للبدء بها توقيتاً يتوافق مع اليوم الأوّل في الشهر الأول من العام الأوّل لعقد جديد هو عقد الثلاثينات، مما يعني أن هذه البداية جاءت نتيجة مخاض سبقها وتصوّر لها في هيئة مشروع وذلك من شأنه أن ينزع عنها طابع الصدفة والعفوية وآلية الكتابة - إذا ما ضممنا ذلك كلّه إلى بناء المذكرة ولغتها وعالمها كان لنا أن نركن إلى شيء من اليقين إلى أن الشابي أراد لمذكراته أن تكون كتابة إبداعية تجيء امتداداً لتجربته الشعرية، لا أن تكون سجلاً لوقائع الحياة اليومية وملابساتها وما ينبث فيها من صورٍ كان يراها «سخيفةً وعادية»(2)

المياومة التي أراد أن يتخذها الشابي محرّضاً له على الكتابة لم تكن، كما تكشف عنها المذكّرة الأولى، تسجيلاً للعالم من حوله أو قراءة له بقدر ما كانت قراءة للذات المنكفئة

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

على نفسها المعزولة عن العالم وسط العالم، لم تكن المياومة خروجاً عن الشعر بقدر ما كانت محاولة لفتح نافذة أخرى على الشعر .

كانت مشكلة الشعر عند الشابي أنه لا يساعفه بالقدوم متى ما أراده، إذ يجيئه، كما يقول، في حالة « النوبة » يهيئ لها نفسه فتجيء أو لا تجيء.. يقول : « اعتزمت الذهاب إلى حديقة البلفدير صحبة رفيق لي فبريت القلم وأعددتُ القرطاس وتأبطتُ كتاباً لما عسى أن تحدّثني به النفسُ من أفكار أو يفيض به القلبُ من عواطف، لأنني لا أعلم متى تطغى عليّ الخواطر وتزدحم عليّ الذكر وتنهال عليّ الأفكار انهيالا»[3]

كان أبوالقاسم الشابي يشكو من انقطاع الشعر عنه كما كتب في إحدى رسائله: « أما الشعر فقد لبثتُ نحواً من عشرين يوماً لا يخفق في نفسي شدوه أو غناؤه... إني منذ عام أصبحت ألبث الشهر والشهرين لا يتحرك في نفسي صوت ولا صدى»[4]

لذلك جاءت المذكرات لتكون بديلاً لصمت الشعر وتمنّعه، ولهذا أراد لها الشاعر أن تكون متحركة في الآفاق نفسها التي يتحرّك فيها شعره، كأنما التزام المياومة خروج عن الوقوع تحت سلطات غمرات الشعر ونوباته وذهاب إلى الشعر بدل اعداد الأوراق وبري الأقلام وانتظار ما لا يجيء.

ولعلنا نلحظ أن المذكرة الأولى جاءت بعد انقطاع للشعر وعن الشعر زاد على الشهرين، إذ إنّ آخر قصيدة كتبها قبل بدئه في المذكرات كانت بتاريخ 29 اكتوبر1929 [5] ، والشهران فترة دالة بالنسبة للشابي إذا ما نظرنا إليها في ضوء شكواه الآنفة الذكر.

ويمكننا أن نتحقق من هذه الشكوى إذا ما لا حظنا أن الشابي الذي كتب سنة 1927 اثنتي عشرة قصيدة، وكتب سنة 1928 أربع عشرة قصيدة، لم يكتب سنة 1929سوى ستّ قصائد[6]، ولذلك دلالته عند شاعر اتخذ الشعر لديه صورة تفجّر الينبوع وهو يستشعر خطوات الموت تزحف.

وبإمكاننا إضافة إلى كل ما سبق أن نلحظ أن كتابة المذكرات جاءت أثناء ما يمكن أن نطلق عليه فترة البيات الشتوي التى مرّ بها الشابي ما بين اكتوبر ويناير 1929-1930 كما مرّ بها من قبل حينما لم يكتب شيئاً من الشعر ما بين أكتوبر ويناير من العام الذي سبق.

إن تجربة صمت أكتوبر 1928 يناير 1929 والشكوى من الشعر الذي لا يساعف أتيّه الشاعر كما يهوى، فتقتا تجربة المذكرات لتكون بديلاً عن الشعر، أو هامشاً يكتب على دفتره، ولذلك جاءت مشغولة بنفس همومه ومداراته متلبّسة بلغته متخذة شكل بنائه(7)

المذكرة الأولى

تؤسّس المذكرة الأولى عالمها من خلال العلاقة المتداخلة بين الذات والعالم، ولذلك تتخذ من ضمير المتكلم المفرد ركناً لها تنطلق منه، فيتواتر هذا الضمير ليشكّل فاعلاً دلالياً للنص يكشف عن الهيئة التي تكون عليها الذات وسط العالم حيناً (في سكون الليل، ها أنا جالسٌ وحدي) والفعل الذي تنهض به تجاه هذا العالم حيناً آخر (ها أنا أنتظر) :

- في سكون الليل ها أنا جالسٌ وحدي..
- أناجالسٌ وحدي في سكون الليل..
- ها أنا أنظر إلى غيابات الماضي..
- ها أنا أنظر فأرى..
- ها أنا أنظر..
- ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت..
- .. أنا في وحدتي وانفرادي في سكون الظلام

وعزلة الضمير المنفصل « أنا » عن فعله وصفته تجسيد للوحدة والانفراد على مستوى تركيب الجملة في النص، والهاء التي يرى النحاة أنها للتنبيه يمكن لنا أن نرى فيها آهة جريح يبحث في اللغة عن الأحرف التي تليق بشجاه.

وإذا كانت الجملة الأولى هي فاتحة النص والجملة الأخيرة هي آخر جملة فيه، كان لنا أن نذهب إلى أننا أمام نص اتخذ هيئة البناء الدائري الذي نجده في بعض النصوص

التي كتبها في الفترة التي سبقت كتابة مذكراته أو لحقت بها ؛ ففي نص (أكثرت يا قلبي فماذا تروم)[8] يقول :

- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (فاتحة النص)
- يا قلبي الدامي إلام الوجوم (البيت السابع)
- يا قلبي الداجي إلام الوجوم (البيت الثالث عشر)
- يا قلبي الدامي وماذا الوجوم (البيت الأخير)

وفي نص (يا موت)[9]:

- يا موت قد مزّقت صدري

وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة القصيدة)

- يا موت قد مزّقت صدري

وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة المقطع الثاني)

- يا موت قد مزّقت صدري

وقصمت بالأرزاء ظهري (فاتحة المقطع الأخير)

وفي (صفحة من كتاب الدموع)[10] :

- غنّاه الأمسُ وأطربه

وشجاه اليوم فما غده (البيت الأول)

- غنّاه الأمس وأطربه

وشجاه اليوم فما غده (البيت الأخير)

وبناء الكتابة على هذا النحو يعني دورانها على نفسها في محاولة لتحقيق ذاتها باعتبارها كتابة لا تنشغل بموضوعها بقدر انشغالها بكاتبها، ولذلك تنتهي حيث بدأت في حالة من العدمية : (.. أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت لقد ذهبوا كلّهم إلى عالم الموت البعيد)[11]، الكتابة تدور على نفسها لأنها تستقدم كائناتها من عالم الموت وتشيعهم كذلك إلى عالم الموت، ويبقى الكاتب بعد ذلك في وحدته وانفراده يتقدّمه سكون الليل في البدء ويتقدّم على سكون الظلام في الخاتمة.

حينما تجيء المذكرة الأولى وفق هذا البناء وتتحرك في هذه الدوائر فإن ذلك يعني أنها

ليست سوى قصيدة تخلّت عن أوزانها وقوافيها، أو أنها بديل لقصيدة تعصّت على الامتثال.

تبدأ المذكرة بسكون الليل وتنتهي بسكون الظلام وكلا السكونين محراك لصخب النفس التي تروح تنقب في ماضيها عن عالم صاخب ممتلىء بالحركة والحياة تخترق به السكون الجاثم حولها:

- رسوم غامضة مضطربة كأمواج البحر ..
- ... أحلاماً تغرّد كطيور الغابات
- .... مضحاكة كقبرة الحقول
- ... مترنمين بتلك الغابات الطاهرة
- ... ضفاف الأنهار الهادرة ..
- ... يحادثني بصوته الهادىء الرزين

وحينما يلحّ على أن المحادثة بالصوت، مع أن ذلك مفهوم ضمنا، فإن ذلك يؤكد دلالة استحضار الصوت كصوت لمقاومة هذا السكون واختراقه.

الثنائية [الماضي / الحاضر] التي يدور عليها النص تتجسّد باعتبارها ثنائية ماضي الذات / حاضر العالم في الوقت الذي تأخذ فيه شكل ثنائية الصخب / السكون وعلى نحو أدق صخب الذات / سكون العالم، والسكون سكون موت، والصخب صخب حياة مما يجعلنا أمام ثنائيات متوازية:

الذات	/	العالم
الصخب	/	السكون
الماضي	/	الحاضر
الحياة	/	الموت

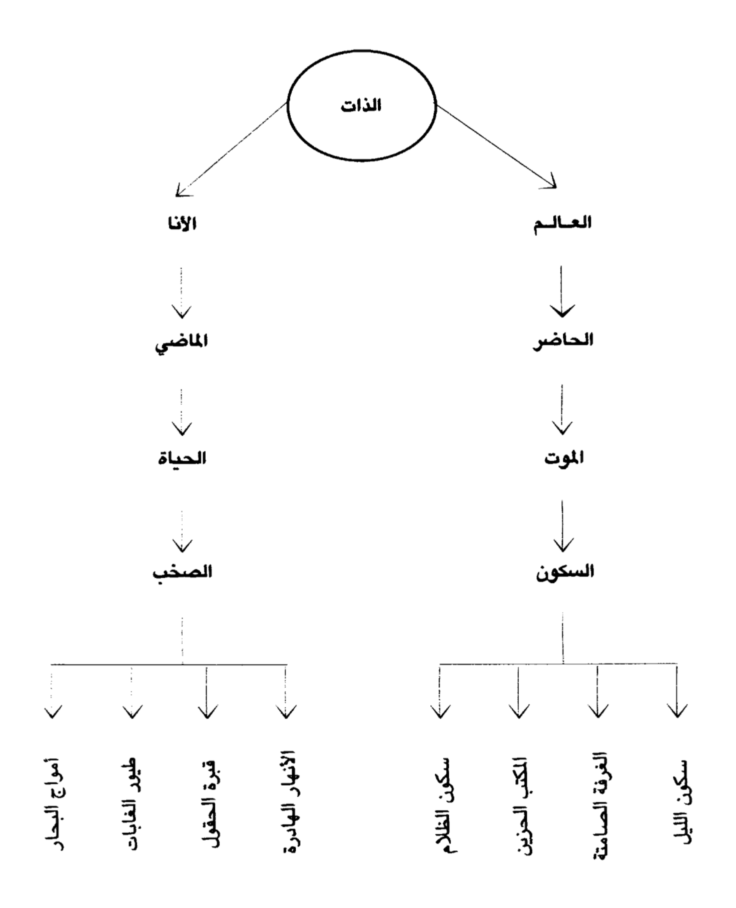
والحياة والموت هنا على غير ما نفهمه من الموت والحياة فهما يأخذان شكلاً خاصاً حينما يكون الموت سمة لحياة العالم حول الذات، وتكون الحياة قادمة من ذكريات الذات عن الذين طواهم الموت، الموت هنا ينبع من الحياة والحياة تنبع من الموت.

بإمكاننا عندئذ القول أن الذات التي تزعم عزلتها عن العالم هي الذات التي تحيل العالم إلى صحراء تتسم بموت ساكن، كما أنها هي الذات التي تنبش قبور الماضي حتى

تتفتح عن حياة صاخبة، الذات التي تقلّب الزمان فتستحضر الماضي حتى يضجَّ بالحياة وتغيّب الحاضر حتى يطويه الموت.

إن ثنائيات الماضي والحاضر والموت والحياة والصخب والسكون والعالم والذات، تؤول جميعها في حقيقة الأمر إلى وحدة واحدة هي الذات والذات وحدها:

ولكي نكون أكثر دقة فإن علينا أن نتجاوز بهذه الذات المفهوم النفسي، فتكون هي الذات الكاتبة ويكون همها الحقيقي العثور على مادتها للكتابة التي تقلّب من أجلها الأزمنة والأحوال جميعها.


الذات
العالم
الأنا
الحاضر
الماضي
الموت
الحياة
السكون
الصخب
سكون الليل
الغرفة الصامتة
المكتب الحزين
سكون الظلام
الأنهار الهادرة
قبرة الحقول
طيور الغابات
أمواج البحار

وبين سكون الليل وسكون الظلام ينفتح النص وينغلق كاشفاً عن أبعادٍ تكمن خلف دلالة الليل ودلالة الظلام، فالليل بسكونه وصمته وحجبه للرؤية وعالم الأعيان يصبح موطناً لتحرك الأشباح والأرواح، ويمنح فرصة مواتية لاستحضار الماضي يحيث تصبح الرؤيا بديلاً للرؤية والبصيرة بديلاً للبصر، أما الظلام فهو حالة عدميّة تنمحي فيها الرؤية والرؤيا معاً وتنطمس بها البصيرة والبصر كلاهما، لذلك كان سكون الليل فاتحة للنص، وسكون الظلام خاتمة له على مستوى الرؤيا وعلى مستوى تركيب اللغة، كذلك من حيث علاقات التقديم والتأخير في أول جملة النص وآخر جملة فيه:

فاتحة النص : في سكون الليل ـــــ ها أنا جالس

خاتمة النص : أنا في وحدتي وانفرادي ـــــ في سكون الظلام

ليس قبل سكون الليل شيء وليس بعد سكون الظلام شيء، كأنما الليل حياة للنفس / الكتابة، والظلام موت للنفس / الكتابة.

ويبدو فضاء النص متفاوتاً بين الحاضر والماضي، فهو في الحاضر منغلقاً على نفسه لا نكاد نرى فيه غير الغرفة الصامتة والمكتب الحزين يلفهما سكون الليل وسكون الظلام، بينما ينفتح في الماضي على العالم من حوله، فتتراءى فيه غيوم الربيع وأنسام الصباح وأمواج البحار وأوراد الجبل، وتنمو فيه الأعشاب، وتتفتح الورود، ويبدو فيه الأصدقاء يتراكضون حالمين، والحبيبة وهي ترنو بعينيها الحالمتين، والأب وهو يتحدّث بصوته الهادىء الرزين.

والنص بذلك كلّه يبدو فقيراً في حاضره غنياً في ماضيه، أو هو فقير بحاضره غني بماضيه على مستوى مفرداته وتركيبه وصوره وأخيلته، النص تنغلق عنه اللغة في الحاضر ويمنحه الماضي لغةً ثريّة متفتحة،الحاضر سكونٌ على مستوى الكتابة، كذلك بينما الماضي هو الصّخب،الماضي هو مصدر مادة الكلام.

من هنا تصبح الكتابة فعلاً متعلقاً بالماضي،حدثاً قادماً من الماضي،المذكرات تؤسس نفسها في المذكرة الأولى باعتبارها تاريخاً للماضي، وبذلك فإنها تنقض نفسها باعتبارها يوميات،المذكرات تتأسس منذ بدايتها باعتبارها ذكريات، وبذلك تؤسس لحياتها وموتها معاً.

المذكرات في جوهرها حينما تأخذ شكل اليوميات تكون احتفاءً بالحاضر،إمساك الحاضر قبل أن يزول،كتابته قبل أن يصبح ماضياً،والذكريات احتفاء بالماضي،المذكرات اعتدادٌ باليومي والبسيط والمعاش،والذكريات إغضاء عن اليومي والبسيط والمعاش،المذكرات هي الحاضر مكتوباً والذّكريات هي الماضي مستحضراً.

****

مازق المذكرات

حينما أراد الشابي أن يكتب مذكراته كتب ذكرياته ولذا ولدت هذه المذكرات وهي تحمل في داخلها مأزقها،مأزق الاعتداد الظاهر بالحاضر في الوقت الذي يتم فيه تجاوزه على مستوى الرؤيا والكتابة إلى الماضي.لم يكن اليوم الأول من الشهر الأول من العام الأول من عقد جديد أكثر من مناسبة للتذكّر،لم يكن هذا التاريخ الموغل في الدقة والتحقيق أكثر من نافذة على زمنٍ غير قابل للدقة والتحقيق، لم يكن هذا المعلوم غير نافذة إلى المجهول فى حقيقة الأمر،والتاريخ الذي يتصدر صفحة المذكرة لا يعني أكثر من التاريخ الذي يذيّل القصائد الشعرية،إنه موعد الكتابة،موعد وقت الكتابة بوعدها فيه فجاءت أو قررنا أن تذهب إليها فيه.

هذا المأزق هو الذي جعل مذكرات الأيام التي تلت تبدأ مفعمة بالشكوى المريرة من أن ليس هنالك ما يستحق «الذكر والتعليق» وأن الحياة مليئة بالسخف:

- هي صورة سخيفة من رسوم الحياة،وهل في الحياة غير السخف[12] [2 يناير].

- استعرض حوادث هذا اليوم لعلّي أجد فيها ما يستحق الذكر والتعليق،فلا أجد شيئاً يلفت النظر،وإنما هي حوادث سخيفة عادية لاتقف عندها النفس،ولا تثيرالوجدان[13] [3 يناير].

- ليس لديّ ما أكتبه اليوم عن نهاري هذا. ولعل خيراً لي أن أذهب إلى فراشي وأنام، لأنسى في عالم الأحلام مشاهد هذا الوجود السخيف وآلام القلب المرة الموجعة[14] [12يناير] .

ولعل من علامات هذا المأزق توقف الكاتب عن الانتظام في كتابة يومياته، فبعد ان استمرتسعة ايام متوالية، توقف عن الكتابة ليومين، ثم ليكتبها حينا ويهملها حينا آخر، ثم ينقطع عنها عندما بلغ اليوم السادس من شهر فبراير.

ومما يؤيد الاحساس بهذا المأزق تلك النهاية المبتورة التي وصلتنا بها مذكرة اليوم الأخير وكأن صاحبها لم يحفل باستكمالها فصدف عنها صدوفا كاملا، وهذه المذكرة الأخيرة تحمل في داخلها علامتين على النهاية: أولهما وصف صاحبها لها بأنها ليست أدباً والثانية أنه لا يجد وقتاً لكتابتها أو « فكراً لاستحضار صورها»:

– صور كثيرة متباينة في هذا اليوم وليلته. ولكن أين هو الفكر الذي يستطيع استحضارها .... وجاء الأخ زين العابدين وأنا أكتب فحياه أخي واقتحم البيت ولما رآني أكتب وقف في الباب يتأملني، ولكنني لم أنتبه له رغم وقوفه وتحية أخي إليه. ولم أشعر إلا وصوت يقول:

« لا أراك إلاّ تكتب أدباً . أليس كذلك؟

فالتفتّ،فإذا به الأخ زين العابدين.

فقلت له : لا أكتب أدباً الآن، ولكني أكتب مذكرات.

فقال : وهل تجد الوقت الكافي لكتابتها ؟

فقلت: أجده يوماً ولا أجده آخر .

ثم جلسنا وتحدثنا أحاديث شتى وكان من بين ما حدّثني به أن المحدّث، ويعني به نفسه، قد شرع في قصتين رائعتين : إحداهما تتوقف على زورة إلى نابل حتى يرى الشخص أو ينظر العذارى اللواتي يسقين الماء في البساتين. والأخرى تتعلّق بفكرة الزواج والمرأة التي كثيراً ما كانت سلعة تباع في سوق المطامع والشهوات وخلاصتها[15]

هكذا تنتهي المذكرات نهاية مبتورة، فهل بإمكاننا أن نزعم أن الشابي قد أحجم عن تلخيص القصة التي أشار إليها لأنه أدرك ان تلخيص القصة قَتْلٌ لها، وأنه كذلك قد أحجم عن مواصلة كتابة المذكرات لأنه أحسّ أن كتابتها قتل للأدب، وأن الكتابة التي اختارها بديلاً للشعر عند تأبيّه قد انتهت إلى غير ما أراده لها.

إن الشابي الذي كان يحتال على حوادث اليوم والليلة لينتزع منها ما يليق بالكتابة والتعليق، وجد نفسه محمولاً في آخر الأمر على كتابة أحداث يومية تتعلق في البحث عن بابور لتسخين السحور، وما يمكن أن يتعلق بهذه الأحداث من خلافات تبلغ حد الشتائم:

- ... إنك نسيته خارجاً يا مجنون.... لاتقل أدخلته يا كلب... اسكت يا كذاب .. اندفعت عليه ضرباً وشتماً[16] وذلك كله أدخل في باب « الحوادث السخيفة العادية التي لا تقف عندها النفس ولا تثير الوجدان، ولا تستحق الذكر والتعليق»، كما كان يقول الشابي في اليوم الثالث من مذكراته. ولذلك كلهّ توقف الشابي عن كتابة هذه المذكرات بعد أن أفضى به مأزقها إلى ماأفضى به إليه.

****

موقف النفي..

لم يكن الشابي إذاً محايداً في كتابة مذكراته، لم يرد منها أن تكون سجلاً أميناً لوقائع يومه وليلته، لم يرد لها أن تكون شاهداً بقدر ما أراد لها أن تكون مشهوداً عليها، شرع في كتابتها لتكون نصاً إبداعيا يكتب على هامش تجربته الشعرية فيجيء مصدقاً لما بين يديه من هذه التجربة، يعلن من خلالها موقفه من الحياة، وهو موقف يستهدف نفي هذه الحياة ولذلك كان الإلحاح على ما ينبث في جوانبها من سلبيات وتقلبات، تبدأ بالعصف بالناس وتنتهي بالعصف بالنفس لامسةً كل شيء في طريقها، حتى لا تنجو منها أحوال الطقس، ولذلك أيضاً راح يسم أحداثها بالسخف والعادية فإذا ما قاربَ هذه الأحداث قاربها بشيء من التعفف حينما تتعلق بما يعرض له من شؤون وشجون تتصل بمجالات تعلّمه وعمله وكتابته.

كان الشابي يتعلق بالماضي الحالم من أجل نفي الواقع الصلد، وكان يترصّد الطبيعة الجميلة الساحرة ليذمّ المدينة التي كرهها وملّ ضجّتها الخاوية، وكان يتوقّف أمام زرقة السماء الصافية وشمسها المشرقة لينال من الغيوم السود التي تتراكض من أقاصي الأفق، كان أبو القاسم الشابي يقيّم الأشياء من حوله أزواجاً متقاربة لا لتتكامل وإنما ليتحقق من خلال هذا التقابل ما كان يترامى إليه من نفي الشيء لنقيضه.

من هذا المنطلق يكون بإمكاننا مقاربة أهم عمل نثري للشابي تمثل في محاضرته التي ألقاها عام 1929 عن «الخيال الشعري عند العرب»، تلك المحاضرة التي صدّرها بكلمة تكشف عن توتّر علاقته بموضوعه إذ وضعها في إطار الصراع بين الماضي والمستقبل حين قال: لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب، ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة.. أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وانضاء القبور الساخرة[17]

وإذا ما وضع الدرس النقدي في هذا الإطار الذي تتنازعه الحياة والموت ويتوزعه الماضي والمستقبل، وتحددّ العلاقة به حالة وسمت بالعبودية المفضية إلى موت الأمس أو العبودية المشرفة على حياة الغد، فإن علينا الا ننتظر من هذا الدرس استقامة النهج ودقة المنهج العلمي إذ إنه سيكون موجّها لخدمة غاياته التي يترامى إليها وأهدافه التي اختطها من وراء مخاطبة حماس الفتوة في الشباب ودعوته « إلى أن يسلك بالأدب التونسي سبيل الحياة الجميل المحفوف بالأوراد والزهور»[18]

وإذا كانت المذكرات تنطلق من الذات لنفي العالم، أو تنطلق من الماضي الخاص لنفي الحاضر العام، فإن محاضرة «الخيال الشعري عند العرب»، تنطلق من تصوّر للغدِ المأمول لكي تمارس من خلاله نفي الماضي، ومع ذلك فإن نفي الماضي لم يكن خالصاً مما أفضى إلى اضطراب واضح بين المقدمة التي كتبها عن نشأة الخيال والفصول التي تلتها عن الخيال عند العرب.

الغد المأمول هذا مزيج من شعرية اللغة العربية التي انطلق منها أبو القاسم في بحثه والمنجز الشعري عند الآخر الغربي الذي ما يفتأ يحيل إليه كلّما أراد المقارنة والموازنة.

أكّد أبوالقاسم في مقدّمته على أن الإنسان شاعرٌ بطبعه، في جبلته يكمن الشّعر وفي روحه يترنّم البيان، وتساءل : أي إنسان لا يهتاجه المنظر الساحر والمشهد الخلاب، وأي امرىء لا يستخفّه الجمال في أي مظهرمن مظاهره وفي أية فتنةٍ من فتنه..[19]

وإذا كان الانسان كذلك أعوزته الألفاظ في التعبير عما يجيش بنفسه من فكر وعاطفة وشعور وليد، ولذلك يكون لجوؤه للخيال لا باعتباره مجازاً وانما باعتباره حقيقة[20]، مما يجعل الشعر الذي يتأسس على الخيال منغرساً بالقوّة في قلب اللغة. وفي سبيل ذلك راح الشابي يتمثل بعدد من تراكيب العربية، مثل: (ماتت الريح)، أو (أقبل الليل)، و (ابنة الجبل) وبعض المفردات مثل: (الريح) و (الصدى).

غير أن الشابي حينما أراد أن يحكم على العقلية العربية والروح العربية حكم عليها من خلال ما وقف عليه من شواهد الشعر وشظايا الأساطير، دون أن يأخذ في اعتباره أنها هي العقلية والروح التي يمكن أن تكون اللغة نفسها شاهداً عليها.

إن الماضي عند الشابي في هذه المسألة يتحوّل إلى ماضٍ، وماضٍ للماضي، وإذا كان الشعر والأساطير هما الماضي الذي يحاول نفيه، فإن اللغة هي ماضي الماضي الذي لا يجد مناصاً من الانتصار له، باعتبارها أنها هي وسيلته وأداته في تجربته الشعرية والتجربة التي يبشر بها ويحاول أن يستنهض نحوها حماس الشباب وفتوّته.

العقلية العربية، أو الروح العربية تبدو لديه متمثلة في ما حكم عليه من شعر للقدماء، دون أن يدخل في تكوينها جوهر اللغة، كما بسطه في مقدّمته التي كانت ترسم للبحث خطا آخر أكثر موضوعية وحداثة. وذلك هو ما عنيناه حينما أشرنا إلى أن ثمة اضطرابًا واضحًا بين مقدّمة البحث ومتنه. وذلك كذلك ما عنيناه حينما قلنا إن نفي الماضي عند الشابي لم يكن نفياً خالصاً.

ثمة تفاوتٌ آخر بين المقدمة والمتن يتجلّى في أن المقدمة تعد بوقفةٍ عادلة من الخيال عند العرب، توازن بين السلبيات والإيجابيات في سبيل كشف القيم الكامنة في ما « أبقى لنا أجدادنا الأقدمون من تراث روحي ضخم وثروة أدبية طائلةحتى نعرف ما هي عليه من قوّة وانتاج»[21] ومع ذلك فقد انتهت الدراسة إلى التأكيد على أن « كل ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب»[22]. وانتهت كذلك إلى أنّ الأدب العربي «أدبٌ مادّي لا سموّ فيه ولا إلهام ولا تشوّف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وأنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس

وفراشة جميلة ترفرف بين الزهور الحالمة، ولا تجسر على الدنوّ من سراديب الجبال وأعماق الكهوف والأودية»[23]

إن اختصار الأدب العربي في كافة عصوره في كلمة توصف بأنها ساذجة، مسألة لا يكفي فيها أن يقال بأنها محاولة للاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي[24]، ذلك أنها شبيهة بوصف أحاديث الناس وأحداث الحياة بالسخف في المذكرات: إنها حكم على ما هو كائنٌ بما ينبغي أن يكون، أو بما هو متصوّر أن يكون، ولذلك يتمّ تناول الموضوع مفصولاً عن كافة ملابساته وذائقة عصره وشروط انجازه لكي تتحقّق مصادرته جملة وتفصيلاً:

– إن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحطة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة الا أنها جسد يشتهى ومتعة من متع العيش الدنيء[25]

– الروح العربية خطابية مشتعلة، لا تعرف الأناة في الفكر فضلاً عن الاستغراق فيه، ومادية محضة لا تستطيع الإلمام بغير الظواهر[26]

– هل كان للقصص العربي نصيب من الخيال الشعري الذي نبحث عنه؟ أقول لا[27] وهذه المصادرة تطارد الروح العربية والعقلية العربية في كافة أحوالها فهي في بداوتها تعيش في «أرض محرومة من هذا الجمال الذي يستفزّ المشاعر ويؤجّج الخيال لأنها قطعة عارية قاحلة لا يعترض العين فيها غير الموامي المقفرة الموحشة والصحارى الظامية المترامية يخطف في حواشيها السراب»[28] وهي في تمدّنها مصابة بمايتفشى في المدينة من الفسق والفجور لتوفّر اسباب اللهو والمجون[29]

وفي سبيل مصادرة هذه الروح العربية أو العقلية العربية راح الشابي يضعها في مقارنة منجزات الأمم المختلفة بدءًا باليونان وانتهاءً بأوروبا الحديثة:

– كانت آلهة اليونان،وأساطيرهم عنها: آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال[30]

– وكذلك كانت أساطير الاسكانديناف، فبالرغم عن أنها جافية كالحة لاحظّ لها من رقّة أساطير اليونان وخلابتها فإنها تأخذ من الفلسفة والشعر بحظ وافر[31]

– .. أريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما للامرتين وأخراهما لجيته حتى تتبيّنوا الفرق بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرّنةِ الغربية العميقة الداوية، وتعرفوا كيف ينظر الأدب الغربي إلى الطبيعة بعد أن عرفتم نظرة الأدب العربي إليها[32]

– هل تجدون يا سادة واحداً بين شعراء العربية يستطيع أن يتحدث إليكم عن هذه الأشياء القوية الغامضة، وإن استطاع فهل يقدر أن يرسم لكم منها صورة مغرية ساحرة أو يعطيكم منها معنى شيقاً جميلاً صادقاً هو أدنى إلى الحقيقة مما عداه؟ كلا، فأنتم لا تجدون مثل هذه المعاني في الأدب العربي بحال، وذلك لأنه أدب مادّي محض لا يعرف من عالم الخيال إلا أضواءه الأولى وغيومه الناشئة، ولكنكم واجدوه وأكثر عند آداب الأمم الأخرى[33]

– الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد، لحن يتصل بأقصى قرار في النفس، ولحن متصل بجوهر الشيء وصميمه، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء، ولكن مصدره الشكل واللون والوضع وشتّان بين القشرة واللباب[34]

– هكذا كانت الروح العربية متكتمة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ولا للظلمة أن تعانق آلامها، وأما الروح الغربية فهي متبسّطة تلقي بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح[35]

هكذا إذن أدار أبو القاسم الشابي درسه النقدي للخيال عند العرب وفق ثنائيات يقوم فيها المستقبل بنفي الماضي ويقوم فيها الآخر بنفي الذات، والإلحاح على النموذج الغربي سواءً كان تاريخياً كاليونان أو راهناً كلامارتين وجيته، اللذين كان العالم العربي حديث عهد باكتشافهما – هذا الإلحاح على النموذج الغربي كان محاولة لإيجاد نموذج بديل للنموذج السائد والمتمثل في الأدب العربي وسيطرته على الذائقة.

ومشكلة الشابي مع هذه الذائقة أنها تقوم بنفيه هو وتجربته وتدفع به وبها إلى حالة من الاغتراب طالما شكا منها: «أما الآن فقد يئست، إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي

تتدفق بها موسيقى الوجود في أناشيده... أنا الشاعر المجنون الذي يترنّم منشداً بين القبور أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أشواق الحياة»[36]

لذلك لم يأتِ حديثه عن الروح العربية والعقلية العربية والخيال العربي منفصلاً عن إحساسه بأزمته، كأنما يحاول نفي هذه الروح التي تحاول نفيه، يسعى إلى تغريبها بعد أن دفعت به إلى حالةٍ مؤسفة من الاغتراب.

من هنا جاء حديث الشابي عن الروح العربية والعقلية العربية حديثاً عن الآخر الذي لا ينتمي إليه، أو الآخر الذي هو داخلٌ في حالة صراع أو نفي متبادل معه، ولهذا لم يكن يجد غضاضة في أن يدين هذه العقلية العربية أو الروح العربية في الوقت الذي ينتمي هو، في حقيقة الأمر، إليها، ومن شأن رؤيته هو نفسه وتجربته أن تحسب في إطار مكوّنات هذه الروح وهذه العقلية.

كان الشابي ينظر إذن إلى هذا التراث نظرته إلى الآخر، في الوقت الذي كان يبحث لتجربته عن مرجعية تمثّلت له في تراث اليونان، أو أساطير الاسكندنافيين، أو أشعار لامارتين وجيته، لأنها كان يراها ألصق بتجربته، ولأنها في الوقت نفسه تشكل له النقيض الذي يتمكّن بوساطته من نفي مرجعية الذائقة العامة التي كانت تحاول نفيه.

لم يكن الشّابي إذاً معنياً بهذه الروح العربية بقدر ما كان معنياً بفصم عرى العلاقة مع هذه الروح: «.. ولا يغضّ من الأدب العربي شيئاً أنه مادي لا شيءفيه من عمق الخيال وقوة التصوّر،لأن هذا منشؤه الروح العربية التي أملت هذا الأدب وألقت عليه هذا اللون الخاص وإنما الذي يغض من معشر التونسيين هو أن نتخذ من هذا الأدب الذي لم يخلق لنا ولم نخلق له غذاءً لأرواحنا ورحيقاً لقلوبنا لانرتشف غيره»[37]

وربما لهذه الغاية أراد لهذا الموضوع أن يكون محاضرة يتوجّه بها إلى من حوله خاصاً بما فيها «الشباب الناهض المستنير». ولهذا أيضاً جاءت تلهج بأدبيات الخطابة التي تسعى إلى الاقناع: نبؤوني يا سادتي.. خبّروني يا سادتي.. هل تجدون يا سادة.. هل سمعتم شاعراً عربياً.. هل سمعتم من فم المجنون.

وأخيراً فإن لنا أن نقول ان الشابي الذي كتب مذكراته انتظاراً للشعر، كتب درسه النقدي دفاعاً عن الشعر كذلك، وإذا كان في كتابة مذكراته منحازاً لذكرياته، فإنه في درسه النقدي كان منحازاً إلى تجربته واضعاً إيّاها موضع النقيض للتجربة العربية، وكان في مذكراته وفي درسه النقدي منطلقاً من موقف محدّد تجاه الحاضر المعيشي مرّة، وتجاه الماضي الثقافي مرّة أخرى، مشكلاً بذلك تميّزاً في جرأة طرحه ومشكّلاً في ذلك مأزقه الذي أفضى إلى صمت المذكرات أو اضطراب درس الخيال الشعري عند العرب.

الهوامش والإحالات

(1) في الصفحة الأخيرة من المذكّرات يسأل زين العابدين الشابي عما إذا كان يكتب أدباً فيكون الجواب:لا أكتب أدباً الآن، ولكنني أكتب مذكرات،مذكرات الشابي: ص87 ط الرابعة – الدار التونسية أوت 1985

(2) المصدر نفسه 16 .

(3) المصدر نفسه:51

(4) رسائل الشابي: الرسالة 15

عن كتاب:دراسات في الشعريّة: الشابي نموذجاً

مجموعة من الأساتذة

بيت الحكمة – قرطاج 1988

(5) هي قصيدة:إلى الله

ديوان أغاني الحياة للشابي:144

الدار التونسية 1966

(6) نعني هنا ما نُشر في ديوانه أغاني الحياة...

(7) يقول الدكتور محمد لطفي اليوسفي: [..صحيح أن المذكرات تحتوي على جملة من النصوص الأخرى تبدو في الظاهر متماشية مع هذا التصوّر تسنده وتؤكّده، غير أن القراءة الداخلية لتلك النصوص تبيّن أنها نصوص نثرية لا محالة، ولكن أغلبها لا يختلف عن القصائد التي يحفل بها الديوان. إنها بمعنى آخر تتحرّك داخل نفس المدارات وتعبّر عن نفس المشاغل....] دراسات في الشعرية:69.68

(8) أغاني الحياة: 137

(9) المصدر نفسه:140

(10) المصدر نفسه: 158

(11) مذكرات الشابي:11

(12) المصدر نفسه: 12

(13) المصدر نفسه: 16

(14) المصدر نفسه:44

(15) المصدر نفسه: 78

(16) المصدر نفسه: 77.76

(17) أبوالقاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب: 6
وهي مجتزأة من سياق المحاضرة ص: 106
الطبعة الرابعة – الدار التونسية 1989

(18) المصدر نفسه: 7

(19) المصدر نفسه: 20

(20) المصدر نفسه: 21

(21) المصدر نفسه: 28

(22) المصدر نفسه 121

(23) المصدر نفسه 103

(24) ذلك ما ذهب إليه الاستاذ محمد قويعة حينما قال: أن كل ما كتبه الشابي مما يتعلّق بالقديم لا يمكن أن يفهم إلا في إطار الاعتراض على العناصر الجامدة في الشعر التقليدي – دراسات في الشعريّة: 191

(25) الخيال الشعري عند العرب: 72

(26) المصدر نفسه: 122

(27) المصدر نفسه: 102

(28) المصدر نفسه: 46

(29) المصدر نفسه: 92

(30) المصدر نفسه: 40

(31) المصدر نفسه: 41

(32) المصدر نفسه: 65

(33) المصدر نفسه: 109

(34) المصدر نفسه: 113

(35) المصدر نفسه: 119

(36) مذكرات الشابي:32

(37) المصدر نفسه:107

د. جابر عصفور - رئيس الجلسة

أشكر الأخ العزيز سعيد مرتين، مرة لأنه لم يصل في عرض ورقته إلى ماسبق أن حددناه فقد أخذ حوالي ثلاث عشرة دقيقة على وجه التحديد، وهذا أمر محمود، وأرجو أن يكون سنة متبعة اليوم، والشكر - ثانيًا - على هذه المداخلة القيمة التي لا أشك في أنها سوف تثير فينا العديد من الأسئلة، والكلمة لأخي الدكتور عبدالملك مرتاض، والدكتور عبدالملك مرتاض غني عن التعريف، لكن لا بأس من بعض المعلومات للتذكرة ، فهو أستاذ ورئيس للمجلس العلمي في جامعة وهران، ورئيس تحرير مجلة «الحداثة» ومن كتبه العديدة: «فن المقامات في الأدب العربي» و«الميثولوجيا عند العرب» و«ألف ليلة وليلة» و«شعرية القصيدة وقصيدة القراءة» و«بنية الخطاب الشعري» و«تحليل الخطاب السردي» ولعل بعض هذه العناوين تنبئ عن توجهه النقدي الذي سوف يصدر عنه في الورقة المقدمة، وستتناول هذه الورقة النقد المكتوب عن الشابي شاعرًا وناثرًا وتقييمه فليتفضل، وكلي ثقة في أنه سينقص من الوقت المحدد له.. تفضل.

قراءة للنقد المكتوب عن الشابي

د. عبدالملك مرتاض

بـــين يــدي البحث

نقد النقد وحداثة التجربة العربية

لقد تفضلت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بدعوتنا إلى تقديم دراسة تنهض من حول الكتابات النقدية التي كُتبت عن الشاعر أبي القاسم الشابي، وقد اقترحت علينا عنوان: «تقويم النقد المكتوب عن الشابي شاعراً وناثراً» موضوعاً لهذه الدراسة.

والحق أنني ترددت، بعض التردد قبل الإقدام على تناول هذا الموضوع الذي تفترض معالجته الإلمام بكل أو جلّ ما كتب عن الشابي، وهو كثير. فكان الإقدام إذن على تحقيق مثل هذا السعي أمراً لا يخلو من شيء من المغامرة العلمية. لكن ثقة الهيئة الداعية إياي، والمنظمة لهذه الندوة المفيدة جعلتني أقدم على إنجاز هذا العمل بكل ما ينشأ عن إنجازه من نقائص وعيوب منهجية.

ذلك بأننا أُوقِعْنا في فخ ما يطلق عليه المصطلح النقدي الحداثي: نقد النقد، وهو مجال حديث النشأة في النوادي الأدبية العربية، وهو لم يكد يجاوز الخطوات المحتشمة التي لا تكاد تمرق عن مستوى التقديم أو التعريف بالأعمال النقدية المنشورة.

وقد يعود ذلك إلى أن النشاط النقدي العربي التقليدي، فيما ألفنا قراءته منه، لا يكاد يند عن أحد السعيين: فإما أن يرضى ناقد الناقد ويمق: وإذن فما شئت من تقريظ وثناء، وإما أن يغضب ويقلي: وإذن فما شئت من نعي وتهجين.

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

وأما تحليل النقد المكتوب في إطار نقدي - منهجي، موضوعي - أي في إطار ما يطلق عليه، في العهد الراهن، في المصطلحات النقدية الجديدة: نقد النقد فذلك ما لما نرس له تقاليده في مسار الفكر النقدي المعاصر. وهو مسعى على كل حال، عزيز التناول، عسير المعالجة، معتاص الممارسة، من أجل ذلك نعد سعينا هذا مندرجاً ضمن أعسر المهمات التي أوكلت إلى الزملاء النقاد المسهمين في ندوة أبي القاسم، إذ قراءة النقود التي كتبت عن الشابي، على مدى قريب من ستين سنة في شيء من الإلمام الشامل، ثم الاجتهاد في تصنيفها بالتحليل والتركيب، والخروج منها بنتيجة مثمرة، ودون التهجم على من سبقونا إلى الكتابة من حوله، ودون تسفيه أحلامهم وتأفين آرائهم، ثم دون الوقوع أيضاً تحت سلطان الإعجاب بهم الذي قد يفضي إلى التنويه والتقريظ، والمدح والثناء - ليس أمراً في الحقيقة، هيناً.

ونحن نعتذر سلفاً عما قد يعتور هذه الدارسة من نقص واضطراب يعودان لهذين السببين:

1- لم ينهض بهذه التجربة النقدية، في حدود ما بلغناه من العلم، أحد قبلنا وللموقف الرائد في التماس المعاذر.

2 – إن الكتابات النقدية التي كتبت عن الشابي في حد ذاتها وفي كثير منها تقريظات وانطباعات، وفي قليل منها نقد وتحليل، وفي أطراف منها حديث عن التاريخ والسياسة وسيرة الذات، وفي أطراف أخراة منها لا ترقى إلى مستوى الاحتراف النقدي.

وان كتابات هذا شأنها ستجعل الذي يحاول الكتابة عنها: يقع حتما في شيء من الحيرة والعمه والاضطراب، ذلك وأنا ألفينا الكتابات التي كتبن عن أبي القاسم لا يخرجن عن أحد المحاور الأربعة:

أولاً: التقريظات: التي لا تنتقد ولا تدرس، وانما تنوه وتشيد وتمجد وتمدح ومن ذلكم كتابات أحمد زكي أبي شادي في «أبوالقاسم الشابي»[1]، ومحمد فهمي في «أبوالقاسم الشابي»[2]، وصالح جودت في «أبوالقاسم الشابي»[3]، وبديع حقي في «ذكرى أبي القاسم الشابي»[4]، وإبراهيم ناجي في«إننا نبحث عن الشاعر الكامل كما نبحث عن

المعجزة»[5]، وقد يمكن إلحاق كثير من الكتابات الأخرى بهذا الضرْب، ومن ذلك ما كتبه الدكتور عبدالمنعم خفاجي[6]

ثانياً: الدراسات والنقود: ويمكن ان تتجسد في كتابات الدكتور شوقي ضيف «الإحساس الحاد بالألم في شعر الشابي»[7] ومدحت سعد محمد الجيار في كتابه «الصورة الشعرية» عند أبي القاسم الشابي»[8]، وسعاد أبي شقرا في «أبوالقاسم شاعر الآلام[9]، والدكتور عبدالقادر القط في «أبوالقاسم الشابي»[10]، والدكتور محمد مندور في «شاعر الحياة والحرية»[11]، ومختار الوكيل في «الخيال الشعري عند العرب»[12]، ومحمد صالح الجابري في «عصر الشابي: رياح التغيير»[13]، وعبدالحميد الشابي في كتابه:«محاولة جديدة في دراسة شعر الشابي»[14] ومحمد العياري في معنى الرومنطيقية في شعر أبي القاسم الشابي[15]

ثالثاً: الكتابات التاريخية: ومن أهمها إطلاقاً ما كتبه الأستاذ أبوالقاسم محمد كرو في كتبه:

- آثار الشابي وصداه في الشرق، دار المغرب العربي، تونس.
- الأعمال الكاملة لأبي القاسم الشابي (جزآن) الدار التونسية للنشر، م.و.ك. الجزائر.
- أبوالقاسم الشابي: حياته وشعره ، الشركة التونسية للتوزيع.

ثـم ما كتبه:

- عبدالحميد الشابي: محاولة جديدة في دراسة شعر الشابي الشركة التونسية للتوزيع.
- ريتا روزي دي ميليو (ترجمة ثريا فاضل) في حياة أبي القاسم الشابي وشعره[16]ويضاف إلى ذلك الأعداد الخاصة التي نشرت عن الشابي بكل ما فيها، مثل مجلة «الحياة الثقافية»، تونس33/1984 وجريدة «الأسبوع» تونس ع311 الصادرة في1952/11/24، و«جريدة البلاغ»، الصادرة في1953/1/14.

رابعاً: الكتابات التحليلية الحداثية: وقد أتيح لنا ان نطلع على ثلاثة أعمال مرموقة منها لـ:

1 – عبدالسلام المسدي في: مع الشابي:بين المقول الشعري والملفوظ النفسي[17]

2 – حمادي صمود في: قلب الشاعر لأبي القاسم الشابي ـ محاولة قراءة[18]

3 – عبدالله محمد الغذامي في: قراءة سيميولوجية لقصيدة «إرادة الحياة» لأبي القاسم الشابي[19]

****

وكل هذه الكتابات لا يكاد يتحدث عن نتاجه النثري «رسائله ونقوده»، وتفرد مختار الوكيل في نقده لما كان كتب أبوالقاسم في «الخيال الشعري عند العرب»، بيد أنه لم يكتب عن هذا العمل النقدي لأبي القاسم إلا زهاء صفحة واحدةٍ حاول ان يناقش فيها الشابي متوقفاً خصوصاً لدى اتهامه الشعراء القدماء بنضوب الخيال، منكراً عليه انتصاره، اذن، للخيال وسعته وخصبه لدى الشعراء المحدثين، وانه كان يسخر من القدامى ولا يحب ان يعترف لهم بفضل كبير على الخيال الشعري، بل هو يذهب إلى أبعد من هذا، أجل، هو يرى ان ليس لهم من الخيال الشعري نصيب، وهو إن كان قد استدل على ذلك ببعض أشعار للفحول المتقدمين إلا أننا نراه غالى كثيراً في حكمه[20]

لكن الشابي رد على مختار الوكيل في مقالة نشرها بالمجلة نفسها التي كان الوكيل نشر فيها مقاله القصير وهي «أبولو»: مناقشاً إياه، ناضحاً عن آرائه فيما كان قرره في «الخيال الشعري عند العرب»، وان انتصار الوكيل للقدماء بمثل قول البحتري:

أتاك الربيع الطلق يختال باسماً

من الحسن حتى كاد ان يتكلما

يعني أنه لم يفقه ما كان يريد إليه أبوالقاسم بـ «الخيال» حيث إن الوكيل من خلال كتابته، يفهم منه أنه كان «يريد به خيال المجاز والاستعارة والتشبيه» وغير هاته من براعات الألفاظ والتعابير التي أشبعتها كتب البلاغة على اختلافها بحثاً ودرساً[21]. وعلى حين ان الشابي كان عرض لهذا الضرب من «الخيال الصناعي»، و«الخيال المجازي».

ويحاول أبوالقاسم تصحيح رأي مختار الوكيل فيقرر ان ما كان يريده إنما هو ما يطلق عليه: الخيال الفني وهو الخيال الذي اتخذه الإنسان لا للتزويق والتشويق، ولكن ليتفهم من ورائه سرائر وخفايا الوجود[22]

ويذكر الشابي أنه يطلق هو على هذا الضرب من الخيال أيضاً مصطلح «الخيال الشعري» الذي يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور . فالخيال الشعري بهذا المعنى العميق الذي تلتقي فيه الروح الفنية والفلسفية في آن ذلك هو الذي أدرت عليه أبحاث الكتاب وكسرت عليه فصوله[23]

والمؤسف حقاً ان نقد الوكيل لأبي القاسم كان مقتضباً إلى درجة أنه لم يكد يجاوز أكثر من صفحة واحدة في مجلة «أبولو». وإذا كان رد أبي القاسم أطول وأكثر تفصيلاً لمحاولته التنظيرية، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً كثيراً، إذ إنما كانت غايتنا ان نعرف ما يقول الآخرون عن كتابة أبي القاسم الإبداعية والتنظيرية، لا ما يضيفه هو إلى ما كان كتبه قبل في كتابه: «الخيال الشعري عند العرب»، وأمام شح الكتابات النقدية لرسائل أبي القاسم ونقوده ارتأينا الاجتزاء بهذه الإشارة في هذه المقدمة آملين تناول هذه القضية، في وقت لاحق على حدة، لتسليط ما أمكن تسليطه عليها من الضياء.

ذلك، وأمام الكتابات النقدية والتقريظية الكثيرة التي كتبت عن شعر الشابي ارتأينا، بعد التشوير إلى أهمها في هذه المقدمة، ان نركز على ثلاثة أعمال منها نعدها حداثية الرؤية صارمة الإجراءات، دقيقة التناول، وهي على كل حال، وحدها التي تتمحض لتحليل ثلاثة نصوص تعد من أجمل شعر أبي القاسم وأشهره وهي الأعمال الثلاثة التي كنا أومأنا إليها منذ قليل.

وعلى ان التركيز على هذه الثلاثة الأعمال التحليلية المرموقة التي زبرها المسدي، وصمود، والغذامي، لم يك ميسور التناول إذ اشترط السادة المنظمون لهذه الندوة علينا ان لا نعدو خمسين صفحة مما اضطرنا - وقد كنا قرأنا هذه الأعمال الثلاثة من ثلاثة مستويات - إلى الاجتزاء بتقديم مستوى واحد فحسب إلى الندوة، وهو الذي يتجسد في إجراءات القراءة التي تبناها كل من المحللين الثلاثة، متخلين عن المستويات الأخرى... إلى حين .

كمـا أننا تخلينا عن الفصل الذي كتـبناه عن جـهـود أبي القـاسم النقـدية وتتـمـثل خصوصاً في المقدمة التي كان كتبها لديوان «الينبوع» لأبي شـادي تحت عنوان: «الأدب العربي في العصر الحـاضر» وفي الدراسـات التي نشرت في كتاب تحت عنوان: «الخيال الشعري عند العرب» مخافة ان يكون ذلك سطوا على ما حددته الندوة لغيري من الباحثين.

إحالات المقدمة وتعليقاتها

(1) مجلة أبولو، المجلد2 مايو 1934، ص810 ومابعدها.

(2) الروائع لشعراء الجيل، القاهرة، ج1، ص42-44 وانظر أبا القاسم كرو آثار الشابي وصداه في الشرق، ص182-184

(3) الأسبوع،1950/10/23 وانظر أبا القاسم كرو، م.س185-188

(4) م.س،1952/11/24، تونس، وانظر كرو. م.س189-191

(5) جريدة البلاغ1953/1/14 وانظر كرو، م.س211-213

(6) د.عبدالمنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث، ج2 ص143-167والحق ان كتابة الدكتور خفاجي يمكن ان تصنف أيضاً في الكتابات التاريخية.

(7) دراسات في الشعر العربي المعاصر ص141-157

(8) يراجع كتابه هذا، نشر الدار العربية للكتاب + المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984

(9) الآداب، بيروت، يونيو 1953، وانظر كرو، م.س.ص192-202

(10) الأديب، بيروت، مارس1953 من12-13، وانظر كرو، م.س.ص203-206

(11) جريدة البلاغ، 1953/1/14 + كرو، م.س.، ص107-210

(12) مجلة أبولو، ع7، مترس1933 + كرو، م.س، ص179-181

(13) الشعر التونسي المعاصر، ص209 وما بعدها.

(14) الشركة التونسية للتوزيع، تونس1993

(15) الحياة الثقافية، تونس ع33 – 1984، 105-110

(16) م.س.،ص111-125

(17) قراءات، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس1984، ص11-63

(18) الحياة الثقافية (العدد السابق)، ص90-100، فصول ع4-1981

(19) تشريح النص، ص12-32 نشر دار الطليعة، بيروت1987

(20) مختار الوكيل، أبولو، مجلد1، ع7 مارس1933 + كرو م.س.،ص179

(21) أبولو، م1، ع.10، يونيو1933 + كرو، م.س، ص126-129

(22) م.س

(23) م.س

- أولاً -

كتب الدكتور عبدالسلام المسدي بحثه بعنوان: قراءة لاجراءات القراءة.. ثم فرّع عليه مع الشابي (بين المقول الشعري والملفوظ النفسي):

يتناول هذا النص البديع ـ صلوات في هيكل الحب ـ لأبي القاسم الشابي الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي بإجراءات مختلفة لا يفصح عنها في مقدمة تحليله لهذا النص، وهو التحليل الذي جاء عائماً في جملة من الملاحظات الأخرى تتصل بشعر أبي القاسم جملة وكأن الكاتب كان حريصاً على ان يقول كلّ ما يمكن قوله في مساحة ضيقة من الحيز فركز على نص «صلوات في هيكل الحب» تركيزاً جعلنا لا نصرف همنا إلى بقية ما كتبه حول سائر شعره ما دام فصّل الكلام تفصيلاً من حول هذا النص الشعري الاستثنائي في الأدب العربي الحديث، وحده.

ولعل حرص الدكتور المسدي على تقديم ملاحظات حول عامة شعر أبي القاسم هو الذي حمله على ان لا يُعنى برسم خطة دقيقة لركائز التحليل الذي نهض به من حول هذا النص. لكننا نفهم من المقدمة التي تحدث فيها عن حياة أبي القاسم: طفولته ومرضه وعهده.. ثم من مقررات أخرى صريحة.. نفهم من بعض ذلك، إذن، ان الإجراءات التي أراد ان يتولج بها لقراءة «صلوات في هيكل الحب» كانت ـ أساساً ـ نفسية.

ويبدو ذلك في مظهر آخر صريح يتمثل في اختيار الشق الثاني من العنوان: «الملفوظ النفسي» ومثل هذا الموقف المسبق القائم على بعض إجراءات علم النفس ربما يكون جنى على جمال هذا النص فحول بداعة شعره، وروعة إيقاعه، وشفافية لغته إلى شيء كأنه التحنيط الذي يتجسد في تفسيرات علم النفس ولهاثها وراء المبدعين تتكهن لهم بما يحبون وبما يكرهون، وتتقول عليهم ما لم يفكروا فيه قط، مفسرة، أو مؤولة، على أساس هذا التقول وذلك التأويل: النص الأدبي الذي لا نعتقد ان المنهج النفسي قادر حقاً على ان يفجر طاقاته الجمالية التي لا تنفد ولا بدائعه اللغوية ما دام منهجاً دخيلاً على الأدب الذي يجب ان لا يحلل إلا من عمق ذاته وبالأدوات التي تظاهر حقاً على قراءته بعيداً عن هذه التهويلات النفسية التي تنطلق من المرارة، والتمزق، والكبت، واللاوعي، إن إجراءات علم

النفس التي تلهث وراء النص الأدبي لتحاول تفسيره أو تأويله، والتي تنطلق أساساً من افتراض مرضيَّة الأديب، وإذن مرضية الأدب: لا نرتاح لها، ولا نراها إجراءات ملائمة لقراءة النص حيث إنها تنطلق في رأينا، من منظور مغلوط.

إن الإصرار على اتخاذ علم النفس الذي كان أصلاً لمحاولة معالجة المرضى بالعقول، إجراءً لتأويل كل لوحة من لوحات هذا النص الشعري المتميز: قد يكون مما جنى على هذا العمل التحليلي الجاد، ذلك بان النص نابع من ينبوع الجمال الشعري، صاب فيه، هائم عبر لجته الساحرة، وقد يكون من المتعذر على علم النفس الاقتدار على توصيف هذا الجمال البديع، وعلى الأخذ بتلابيب هذه الأحياز السحرية النابعة جماليتها من نفس الشاعر المرهفة، وقريحته الشفافة، ومخيلته الحساسة.

ان هذا الجمال الشعري في أسوأ أطواره محض لغة بنسيجها البديع وفي أصدق مظانه أنه صورة إقونية مركبة لجمال حبيبته التي ضاعت منه إلى الأبد.

ومع تسليمنا بقدرة الدكتور المسدي على القراءة الأدبية في مستواها الأعلى، ومع اعترافنا بجمال هذا التحليل الذي كتبه من حول قصيدة «صلوات في هيكل الحب» لأبي القاسم مما يجعلنا نعتقد صدق ما قرره المحلل حين ختم إحدى فقرات التقديم بقوله: «تلك هي وظيفة الاستنطاق النصي طبقاً لمقولة القراءة الإبداعية مما يصيِّر النقد إنشاء والتشريح بناء»[1]- فإننا، مع ذلك ، لا نتردد في قراءة قراءة المسدي أو في تحليل تحليله، أو في إبداء ملاحظات من حول ملاحظاته، متوقفين معه، خصوصاً، لدى تحليل البيتين الأولين من القصيدة، وذلك لضيق الحيز المخصص لعملنا هذا، محاولين إعطاء هذه القراءة شأنها المنتظر الذي تتوخى منه إثراء المعرفة، وإخصاب الذوق الأدبي، والتمكين للحداثة.

ومما لاحظناه من خلل في منهجة هذه الكتابة التحليلية ان المحلل عزف عن ذكر الخطة التي يقفوها، والإجراءات التي يصطنعها - كما سلفت الإشارة - وهو يقرأ هذا النص. وقد بدا لنا، حين تقدمت بنا القراءة في فضاء النص المكتوب ان الشأن منصرف إلى نظام اللوحات، لكن هذا النظام، لم يمكن المحلل، في منظورنا على الأقل، من ان يقرأ النص - المطروح للتحليل - قراءة مندمجة فوزعه، توزيعاً قد لا يخلو من بعض الاعتساف عبر هذه اللوحات التي هي في رأينا، لوحة واحدة بديعة، وكان يجب قراءتها في كلياتها

وجزئياتها جملة واحدة، ونحن لو جئنا هذا الصنيع لكنا قرأنا هذا النص باجراءاتنا المستوياتية القائمة على تتابع القراءة جملة مرات، وفي كل قراءة يتكشف لنا النص عما لم يكن قد تكشف عنه في القراءة التي سبقته إلى ان يتسلط الضياء عليه من كل أقطاره، أو من جلها على أدنى تقدير.

وقد لاحظنا أنه لم يحدث التوقف لدى تفاصيل النص وجزئياته النسجية على نحو من الدقة إلا في تحليل البيتين الأولين حيث استغرق تحليلهما أربع صفحات كاملة، أما ما وراء ذلك فأنشأ يجنح لشيء يمكن ان نطلق عليه الانطباع العابر حيث مما نلاحظ من ذلك ان تحليل الأبيات الثلاثة الموالية لهما لم يستغرق تحليلها إلا أقل من صفحتين اثنتين، من حيث لم يستغرق تحليل الثلاثة الأبيات الأخرى أيضاً إلا صفحة وبعض صفحة، بينما استغرق تحليل أربعة أبيات بعدها صفحة واحدة وأربعة أسطر، في حين لم يستغرق تحليل خمسة أبيات كاملة إلا صفحة واحدة، وخمسة أبيات بعدها، مثلها، ثم خصص لتحليل ثمانية أبيات صفحتان فحسب.

وكذلك يزداد قصر نفس التحليل كلما مضينا نحو نهاية القصيدة إلى ان لا يستغرق تحليل ثلاثة عشر بيتاً إلا صفحة واحدة وسطراً ونصف سطر.

وربتما يعني ذلك ان الإجراءات التي استعملت في تحليل هذا النص كان ينقصها الصرامة مما جعل النفس يكل كلما تقدمت به سبيل هذا التحليل الذي نعترف، تارة أخرى، بأنه حقاً، مثل النص المحلَّل، بديع. ولعل الذي جنى أيضاً على هذا العمل التحليلي ان المحلل كان عجلاً إلى سواه من نصوص ديوان «أغاني الحياة»، أي ان محاولة الامتداد بهذه القراءة إلى أكبر عدد ممكن من نصوص الديوان أفضت إلى شيء من التأفيقية في الجهد التحليلي إذ لا يحدث مثل هذا النشاط، على سبيل الفعل، إلا من حول قصيدة «صلوات في هيكل الحب».

من أجل كل ذلك نلفي ملاحظات المحلل واستنتاجاته وتوصيفاته وتفسيراته وتأويلاته، إذا حق لنا تصنيف هذا العمل في كل هذه المضطربات، تتبدد وتتوزع على امتداد حجم العمل التحليلي بدون رابط صادم يحدد طبيعة السعي، وصهره ضمن مستوى لا يعدوه، بل نصادف البلاغة، والنحو، وعلم النفس، وعلم الجمال، وشيئاً من

الصوتيات.. تتغافص معاً، وعبر حيز ضيق، ولو وزعت هذه الإجراءات، كما سلفت الإشارة، ضمن أدوات مصنفة تنضوي تحتها قراءة هذا النص العجيب لكان عسى ان يكون هذا السعي أمتع للقارىء، وأيسر استفراغاً على الكاتب، وأدنى إلى الكتابة المنهجية التي تلتزم الصرامة الصارمة لها سبيلاً تسلكها.

وقد ألفينا المحلل في مستهل تحليله[2] يعمد إلى تحليل الوظيفة النحوية التي انتهضت في البيتين الأولين من القصيدة، بيد ان ذلك اجتزأ بالوصف النحوي، ولم يتحفز قط إلى تعليل الأدوار النحوية وما يمكن ان تنهض به في جمالية هذا النص، ولا لماذا، مثلاً، تقدم الخبر وتأخر المبتدأ؟ وهل كان ذلك عائداً إلى مجرد متطلبات البنية الإيقاعية أم إلى غاية دلالية كان الناصّ يتوخاها حقاً من وراء تقديم ما قدم، وتأخير ما أخر؟ أم جاء ذلك عفو الخاطر، وفيض القريحة، وكل تفسير لذلك مجرد رجم بالغيب، وفضول لا طائل من ورائه!؟.

بل اننا نشك في أمر هذه الوظيفة النحوية في هذين البيتين أصلاً، إذ الأمر منصرف، أساساً إلى جملة اسمية مركبة من خبر مقدم ومبتدأ مؤخر. أما هذه «المتممات» المتعلقة بـ«عذبة» فبقدر ما هي في ظاهرها نحوية إلا ان الغاية منها كانت جمالية، وبتعبير تقليدي كانت بلاغية حيث أعقب الناص هذه الجملة بثمانية تشبيهات كاملة، ومع ذلك لم نشعر قط بان هذه التشبيهات بدأت تثقل علينا ونحن نمضي في قراءتها، بل أحلولت ورقت، واندمجت ودقت: حتى ظننا أنها قطع من الشهد المشتار.

ان المتعلق النحوي يتكرر بدون وظيفة خارجية، جمالية أودلالية، ما دامت طبيعة النحو لا تقتضي الخروج عن الابتذاليات الإعرابية كقول الزمخشري تعليقاً على قوله تعالى: (الرحمن. علم القرآن. خلق الإنسان. علمه البيان)[3]: «الرحمن»: مبتدأ، وهذه الأفعال مع ضمائرها أخبار مترادفة[4] ومثل هذا التعليق يقتل أي نص أدبي دنيوي، بله هذا النص القرآني العظيم[5]

ويعلق الدكتور المسدي على هذين البيتين العجيبين، من الوجهة النحوية، فيكتب: تقدم الخبر، وتوسط المبتدأ، ثم تلاحقت سلسلة مع صيغ الجار والمجرور كلها متعلق بالخبر المقدم[5]

ومثل هذا الكلام لا يبعد كثيراً عن تعليق الزمخشري على مطلع سورة الرحمن، ان النحو إذا قرئ به النص الأدبي من الوجهة التقليدية الضيقة أفضى ذلك بلا ريب، إلى قتل هذا النص وتقييده.

وإذن، فكان من الأولى، من وجهة نظرنا، ان تنصرف العناية إلى تحليل هذه المشبهات به بالكاف على هذه الصورة البديعة من النسج الشعري العبقري، وقد كنا ألفينا البلاغيين العرب يفتتنون ببيتين للبحتري كان المشبه به فيهما متعدداً ثلاث مرات وهما:

بات نديما لي حتى الصباح
أغيد مجدول مكان الوشاح
كأنما يبسم عن لؤلؤ
منضد، أوبرد، أوأقاح

وهما في رأينا، لايتعلقان ببيتي أبي القاسم في هذه التشبيهات الثمانية المتلاحقة، المتناسقة، المتناغمة، المتلازمة، المتلائمة، المتكاملة، المتلاحمة، المتعانقة، فعذوبة هذه الحسناء ونحن نصطنع هنا المصدر بخبث علمي لنبين فساد استعمال هذا الحرف الذي كان يريد به أبوالقاسم إلى «حلوة» فذهب إلى ما يُشرب وترك ما يلمس ويبصر وللمعتذرين له، ونحن منهم، أنْ يقولوا: كان يريد بـ: «عذبة» إلى «عذبة الريق» فحذف المضاف إليه لضرورة الإيقاع، وطلبا للتكثيف، لكن مثل هذا التأويل كان يستقيم لو ان التشبيهات التي تلته تلاءمت معه. إن الكلام في بيتي أبي القاسم لا يمكن ان يستقيم من هذه الوجهة، إذ سيترتب عن هذا التأويل الذي حاولنا ان نعتذر به له، ان تكون المشبهات به غير ما هي عليه في البيتين إذ لا يجوز تشبيه العذب بالطفولة، ولا بالصباح، ولا بالسماء الضحوك، وإنما يمكن ان يشبه بالشهد، والسلاف ونحوهما. فلنقرر إذن، والأمر لله تعالى، ان العذوبة تنصرف إلى الذوق، وإلى الشراب خصوصاً، لو جارينا هذا الحرف على ما جاء

عليه ـ ولم نر أحداً نبه إليه ـ (ويبدو أنه تناص به مع مطلع أبي شادي: «عروس المأتم»، والتي مطلعها:

عــــذبة أنت في الخــــفـــاء وفي الجـــهــــر
وفـي الـهـــــجــــــر يـا أغــــــانـي الظـلام

لاغتدت هذه المرأة الرمز، أو الفتاة الأنثى حقاً: مشروباً عذباً لذيذاً يزدرد ازدراداً، ولنشأ عن ذلك فساد كل المشبهات به، كما سبق التنبيه على ذلك، إذ كيف يجوز شرب مثل السماء، والصباح، والورد، والطفولة، وهلم جرا... والحق ان أبا شادي وقع في المحظور اللغوي، فأوقع أبا القاسم معه فيه. ولو فكر الشاعران في هذا الحرف لكانا أبدلاه بمثل لفظ «حلوة»، أو أي لفظ آخر ينهض بمثل هذا المعنى. ولو جاءا ذلك لأراحانا، لان قراءة «عذبة» على ظاهره يغتدي مفسدة لهذا الشعر الطافح).

فعذوبة هذه الحسناء ـ ولنجار الشاعر في استعماله والأمر لله ـ هذه «الأنت» السحرية هذه الأنت العجيبة التي لم يجزئ أبا القاسم ان يشبهها بمشبه به واحد، أو اثنين، أو ثلاثة، فمضى على ذلك في نسج ملحمي انتشائي إلى ان بلغ به ثمانية حتى كأن هذه المرأة الحسناء طفولة مرحة، وحلم لذيذ، ولحن صادح، وصباح طافح، وسماء بديعة، وقمر منير، وورد عبق، وابتسامة سعيدة: معاً. لكن وصف الصباح بالجدة، في النص والسماء بالضحك والليلة بالإقمار، والوليد بالابتسام، عمّق من جمال هذه اللوحة الشعرية البديعة، ووسع من حيزها، ونوّع من أصباغها، ولطّف من أبعادها، فإذا هي قطع من الجمال العبقري تتضافر مجتمعة لتشكل لوحتها بكل الوسائل التبليغية الممكنة: والتي منها الصوت، والشم والذوق، والبصر، واللمس.

ويتحاشى الدكتور المسدي في تحليله توصيف ما يجب الانطلاق منه، وما تنهض عليه هذه اللوحة الشعرية الاستثنائية المؤلفة من بيتين اثنين، وهو المتجسد في «عذبة أنت» ذلك بأن هذين العنصرين اللسانيين هما أساس البيتين وقوامهما ودعامتهما. أما ما يأتي بعدهما من تشبيهات فلا يعدو ان يكون توصيفاً لهما أو لها وتوكيداً لصفات الجمال العبقري الذي يسم هذه المرأة/ الرمز، أو هذه المرأة/ القصيدة، أو هذه المرأة النورانية التي لا ينبغي ان يوجد لها نظير في عالم الواقع.

ونحن حين ننطلق لنحلل الظلال الشعرية التي تمنحها العناصر اللسانية المنسوج بها البيتان يجب ان يكون منطلقنا من «عذبة» هذه التي جنت جناية لغوية على هذه اللوحة من منظورنا، إذ سنضطر إلى اعتبار «عذبة» مما يتصل بالذوق، وسنحول هذه المرأة إلى مشروب فرات، أي أننا سنضيف إليها شيئاً لا يوجد فيها، وسنتمحل في تقدير الكلام كما كان قدماء النحاة يفعلون أمام التراكيب المعقدة أو المنزاحة، وسنخرج الكلام كما لو أنه «عذبة الريق» كما سلفت الإشارة، والله أعلم بما بعد ذلك، في ذلك!. وسنستدرك وفي هذه الحال على الدكتور المسدي مظهراً آخر من وظائف هذه الألفاظ وصلاتها بالحواس وهو المتجسد في «الذوق» الغائب من تحليله الذي نحن بصدد التناص معه في هذه الكتابة التي نجريها من حول كتابته.

عـذبة أنـت:

يقتضي هذان الزوجان اللسانيان العذوبة في مدلولهما، فهما إذن منصرفان إلى الوظيفة الذوقية المفضية إلى الشراب، ولو حق لنا تغيير معنم «عذبة» بـ «حلوة» أو ما يجري مجراه، لتحولت الوظيفة الظلالية، من الذوقية إلى البصرية بحكم ان جمال المرأة يقوم التمتع به على النظر أساساً. فلولا البصر لما بلغت الرسالة الجمالية، ولظلت مغمورة في نفسها.

والدكتور المسدي لا يُلفي أي نشاز في استعمال أبي القاسم للفظ «عذبة» ثم إتباعه بهذه التشبيهات التي تتعارض معه، بل انه يجد فيه تكاملاً مع هذه التشابيه التي انصرفت إلى السمع واللمس، والإبصار والشم، والتي لما خلت من حاسة الذوق جاء لفظ «عذبة» ليجسد «حاسة الذوق لأنها كانت خط الانطلاق في الحركة الشعرية، فهي الحاسة المنادية، والأربع الأخرى مناداة، لأنها مقصد النداء، فكلها جاءت توازن اللفظ الاستهلالي: «عذبة» ذاك الذي من سجل حاسة الذوق قطعاً»(6)

فالأولى: كيف لم يتنبه الدكتور المسدي إلى سوء العلاقة بين «عذبة» في دلالتها على حُرِّ ما يُشرب ويُحتسى، والمعاني الأخرى التي تنصرف إلى المشمومات والمرئيات والمسموعات والمذوقات؟.

والأخرى: كيف فاته إدراك ان ما يشرب لا يُشبهُ بما يُرى ويُسمع؟ وكيف وقع هو أيضاً مع الشاعر، في هذا الخلط فانهال مديحاً على استعمال «عذبة» وعده عنصراً مكملاً للحواس الأربع المشمولة في التشبيهات التالية، ؟ أو كأنه لما ذكر الأربع، كان عليه واجباً حتمياً ان يكملها بالحاسة الخامسة ولو أنها في غير مكانها، وفي متمكن نشازها؟

كالطفولة:

يجسد هذا المعنى شيئاً رقيقاً، لطيفاً، غضاً، بضاً، وديعاً، بريئاً، غراً، ساذجاً، جميلا، ناضرا: معاً. ويمكن، على الرغم من كل هذا، ان نصرف هذه المعاني التي تتولد عن «الطفولة» إلى شحنة معنوية لا تلمس ولا تبصر، وإنما تدرك بالتجريد والتأمل الذهنيين، فلو قرأنا إذن «الطفولة» من هذا المنظور لنزعنا عنها صفتي اللمس والإبصار اللتين ألحقتهما بها قراءة المسدي.

ذلك بأن الطفولة، مثل البنوة والأبوة والأمومة والأخوة..... صفة خارجية توصف بها معان معينة أو قل أنها معنى خارجي يتعلق بنفسه، في مستوى معين من الإدراك ولا تلتحق مباشرة بالمعاني الأصلية التي انطلقت منها لتبينها.

وإذن، فنحن ننزع عن هذا العنصر اللساني صفتي اللمس والإبصار لنغرقه في التجريد. ومهما يكن من أمر فإن معنى الطفولة ينصرف في العربية إلى النعومة والرخوصة، ويمكن قراءته انطلاقاً من هذا التصور بمعنى اللمس أساساً (على أساس ان الأعمى يمكن، هو أيضا، ان يحس برخاصة جسم هذه المرأة فيقع له من ذلك متعةً جسدية) وبالإبصار في المرتبة الأخيرة، وهو في الحقيقة، ما كان أومأ إليه المسدي لكن بدون ربط الشيء بعلاقته وبدون الإحالة على المعنم المحلل، وانما ذكر ذلك على سبيل التعويم والتعميم.

لكننا نريد ان نقرر ما كنا قررناه من ان الطفولة، أصلاً، حالة معنوية خارجية مثل الأمومة تعين حال الشيء، لا الشيء نفسه، فهي يؤتى بها لتبيان حال سابقةٍ لها، وإذن فالانزياح بالطفولة إلى قراءة اللمس والإبصار أمر قائم على شيء من التمحل والتوسع والتجوز.

كالأحـلام:

يقرأ المسدي «الأحلام» على أنها صورة الانعتاق من قيدي المكان والزمان(7)، وكأني بالمحلل هنا وهو يجنح بتفسيره لعلم النفس الذي يقيم كل شيء على التأزم والتوتر والتعقد. وقد فات المحلل هنا تمثل أي وظيفة من وظائف الحواس التي شاء ان يقيم عليها دعائم تحليله لهذين البيتين، فاجتزأ بالتأويل، بما كنا اثبتناه له في مبتدأ هذه الفقرة. ونحن نحسب «الأحلام» - ولم يصطنع أبوالقاسم هذا المعنم في صورة المفرد (الحلم) عالماً بديعاً تسرح فيه النفس فترى، وتسمع وتحس وتذوق، وتشم، وتتألم وتتعذب، تتمنع وتتلذذ، تبكي وتضحك، تشقى وتسعد، تذهب وتؤوب، تقر وتجوس، بل إنها لتحاول تحقيق ما كانت عجزت عن تحقيقه في الواقع واليقظة فتعوضه في هذه الأحلام الجميلة التي تفجر فيها مالم تكن قد استطاعت التعبير عنه وهي يقظى، فكأنها تتخلص من شيء مما كان علق بها من أدران، وما منيت به من مظاهر الخيبة واليأس والخسران.

ولقد أصبح الآن واضحاً في اللغة العربية المعاصرة ان الحلم إذا استخدم في تعبير بدون وصف فإنه لا ينصرف إلا إلى الحلم الجميل، لا إلى الحلم المزعج، أو ما يسمى بالكابوس، وبغض الطرف عن ذلك فإن السياق يقتضي في كلام الناص ان يكون هذا الحلم جميلاً رائعاً، لأنه ورد في معرض تعداد مظاهر الجمال والسعادة والخير، ولما جاء ذكره في صورة الجمع فكان الناص احتكر كل الأحلام الجميلة الوديعة البديعة التي وقعت، وتقع للناس فجعلها إحدى صور هذه المرأة الفاتنة.

ويضاف إلى كل ذلك ان الناص انتقل من صورة هذه المرأة من اليقظة إلى الرؤيا، ومن الواقع القاسي العصيب إلى العجائبية السخية، ومن المألوف إلى البديع الخارق: فانتقل بها اذن مما يرى بالعين الحقيقية، إلى ما يرى في الصورة التوهمية التي تتأوب النفس حين يخلد الجسم إلى الراحة من شظف البطش وعناء النهار.

من أجل كل ذلك جاء معنم «الأحلام» مركباً فكان كمركز الثقل بحيث يمكن ان يقرأ تحت كل الوظائف المنصرفة إلى الحواس الخمس حيث لا أحد يستطيع ان يمنع أحداً آخر من ان يذهب في قراءته إلى أبعد الحدود الممكنة.

وما يذهب إليه المسدي في قراءة «الأحلام» على أساس أنه خال من الزمانية والمكانية قد يسيء إلى هذا المعنم يمكن ان يوصف بأنه ذو دلالة مركبة، أو قل دلالة كاملة لا أول لها ولا آخر.. أرأيت ان الذي يحلم لا يخرج عن الزمان الذي يفضي به إلى الحلم وهو ساعة النوم، والمكان الذي يحلم منه أو فيه وهو المضطجع الذي يتخذه لدعته وراحته. والأهم من كل ذلك ان المرء قد يؤوب به حلمه إلى طفولته البعيدة، وقد ينقله إلى شيخوخته المستقبلة، بل قد ينتقل به من عالم الدنيا إلى عالم الآخرة وربما طار به في طائرة، أو امتطى به متن فلك تمخر به عباب اليم.. بل ربما جاب به حلمه ما تطلق عليه الأساطير الشعبية عالم «عالية بنت منصور وراء السبعة البحور» أي عوالم لا يعرفها ولم يكن تخيلها قط.

والتحديد الجغرافي القائم على واقعية المكان ليس له كبير معنى في الإبداع من أجل ذلك نستعيض نحن عن «المكان» في مثل هذه الأطوار بـ «الحيز» القادر في نظرنا على ان يشمل كل أنواع المكان، بل الخطوط والأحجام والأبعاد والأثقال.

فالأحلام إذن لا حدود لعطاءاتها الزمانية والحيزية فكيف نقدم على تجريدها من أجمل ما فيها؟ وهل يمكن ان نحلم خارج إطار الحيز؟ ومن الذي يستطيع ان يقع له ذلك؟.

وإذن فلا ينبغي ان نعامل مفهوم الأحلام على أساس اللحظة الخارجة عن الزمن، وعلى أساس إلغاء المكانية من هذه اللحظة بحجة ان ذلك مجرد توهم، فنحن هنا نحلل الأحلام أدبياً، لا نفسياً. ولعل من الأمثل ان نستنيم إلى التحليل الأدبي الذي قد يكون أمثل من تأولات الأحلام التي يزعمها الزاعمون تحت أشكال العلم فلا علم في الأحلام.

كاللحن:

يقرأ المسدي هذا المعنم تحت نص هذه العبارة «واللحن نشوة الحس السمعي»[8]، وتحليله هنا «جمالي لا نفسي وسطحي لا عمقي» وهو على كل تفسير دقيق ورقيق.

ونعتقد ان هذا التشبيه من أرق التشبيهات وألطفها وأجملها في العربية، فهو جامع لمعاني الإبداع والجمال والذوق والطرب والانتشاء وان تغتدي الحبيبة لحناً عبقريا، يطرب ويعجب، لا يكون بعد جمالها هذا جمال فلفظ «اللحن» عادة مرتبط بالموسيقى، والموسيقى مرتبطة بالشعر أو قل في أطوار أخرى مرتبطة بنفسها وهي أثناء ذلك ترتبط بالشباب

والحب، ومجالس الأنس، ومقاعد اللهو، فكان اللحن في هذا التشبيه منصرف إلى معنى الموسيقى في كلياتها، وفي أقصى طاقاتها العطائية السمعية.

واللحن هنا إقونة صوتية تحيل على عوالم كلها يجسد الحب والحنان والحنين والتطلع إلى التعبير عن طاقات جمالية كامنة في النفس فلا تفجرها إلا هذه الموسيقى. وزاد هذا المعنم تمكناً في الكلام وتمكناً من القلب أنه وارد بعد «كالأحلام» وقبل «كالصباح» فكأنه بذلك يحيل على عوالم لا تعترف بالحدود المكانية، ولا بالمديات الزمانية وهي الأحلام قبلاً، كما يحيل على الجدة والإشراق والأمل والتحفز والتفاؤل بعداً.

وعلى ان معنم «كاللحن» لا يمتنع من ان ينصرف إلى الدلالة على الزمن والحيز جميعاً. ذلك بأننا نريد ان نقرأه في إطار ما نطلق عليه «اللوحة الخلفية» بعد ان قرأناه في إطار اللوحة الأمامية: فنربطه بالملحن الذي هو فنان مبدع، حساس يطرب الناس فيجتهد في إسعادهم، ودفع الهم عن نفوسهم بما ينشيء لهم من هذه الألحان التي يتسمعونها وهي تُتغنى، أو وهم يتغنون بها، هم أنفسهم. وحين نربط اللحن بالفنان الملحن نكون قد انزلقنا إلى إثبات الزمان والحيز معاً بحيث إن هذا الفنان يستحيل هو نفسه، أو في نفسه إلى زمان، إذ لا يستطيع ان يغتدي فناناً ملحناً إلا بعد بلوغ سن معينة من العمر وحيث إنه هو نفسه حيز حي متنقل من مكان إلى مكان آخر يغتدي قابلاً للانظراف في الزمان الذي يجسد العهد الذي يعيشه ويمكن ان يفضي ذلك إلى لوحات خلفية أخراةٍ مثل تصور الذين يحيطون بمبدع اللحن، والذين يؤدونه عنه، والذين يستمعون إليه ويتمتعون به، والذين... والذين...

وإذن فـ «نشوة الحس السمعي» شرح لهذا اللفظ لا تحليل له، في نظرنا، على الأقل حيث إن «اللحن» ليس مجرد نشوة حس سمعي فحسب، وإنما هو زمان، ومكان، وحيز، وصوت، وغناء، وكلام، وخيال، وإبداع، واطراب.

كالصباح الجديد:

والصباح الجديد في قراءة الدكتور المسدي الذكية هو : (فيض من الإشراق لاترجح فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق)(9) وواضح ان التحليل هنا جمالي بديع لا مجرد

شرح وتعريف للفظ كما حدث لدى تعريف أو ترجمة (بمصطلح المعجميين العرب القدماء)، معنم «كاللحن».

لكننا لم نستطع تذوق لفظ «استنشاق» على تمكنه في عبارة المسدي: فماذا كان يراد به؟ وهل «الصباح الجديد»، يتمحض بالضرورة للعبق فيستنشق، ويخْلُص للعطر فيُشْتَمْ؟ وماذا نستنشق في الصباح لا يكون مما نستنشقه في الليل، إلا ان يكون أدخنة السيارات في المدينة، فنَعمْ!؟ لكن الصورة الشعرية تفقد ما انطلقت منه في أصلها وهو التماس الجمال، فصباح أبي القاسم صباح الطيور وهي تغرد على أغصان الشجر وتفتح الورود وهي تستقبل وهج ضياء الشمس بشبق وحرص، وغثاء القطعان وهي ماضية نحو مراعيها يزدجيها راع يعزف على نايه الحنون .. هو صباح الطبيعة الجديدة الجميلة كما كان يتمثلها أبوالقاسم في شعره.

وعلى ذلك، فيمكن تقبل الاستنشاق الوارد في قراءة المسدي، من هذا الوجه الأخير .. وإذن فقد يغتدي اعتراضنا لاغياً لكن لمَ ، لِمْ يحلّل صديقنا هذه الصورة بالتفصيل المنشود؟.

ونحن نعتقد أننا لا نستطيع ان نقرأ عبارة «كالصباح الجديد» قراءة أدبية إلا إذا حللناها فيما يطلق عليه الدكتور مفتاح «الإطار» أو ما نطلق نحن عليه: «اللوحة الخلفية»، إذ مثل هذا الصباح يكون مثاراً لجملة من المظاهر مما يبدو لنا نحن منها:

1 – شروق الشمس، واكتساح الضياء الغامر، مساحة شاسعة من الأرض جملة واحدة. ومثل هذا المظهر هنا ضيائي إشراقي، جمالي، حركي حيث إن اكتساح الضياء لوجه شاسع من البسيطة يزدجي الناس إلى الانتشار في كل وجه، والضربان في مناكبها للارتفاق والارتزاق.

فكأن الصورة الشعرية هنا كاملة بما اشتملت عليه من مركبات تنصرف إلى البصرية، وإلى الشميّة، وإلى السمعية، وربما تتسع لأكثر من ذلك.

2 – إن هذا الصباح ليس أي صباح مشتحب مكتئب، ومستخذ محتشم، وإنما هو صباح صافح بالجدة، غامر بالنضرة. فهو جديد بكل ما يحتمل لفظ الجدة من معاني القوة، والعنفوان، واللذة، والجمال، والأمل، والتفاؤل.

3 – إن هذا الصباح لا يفيض على الناس إلا – ليزدجيهم – وقد كنا أومأْنا إلى بعض هذا – فينتشروا في أطراف من الأرضين زرافات ووحداناً: يلتمسون معاشهم، ويطلبون أرزاقهم.

4 – ان مظهر الصباح لا يمكن إلا ان يتمثل – سواء كان ذلك في القرية أم في المدينة – في شيء من الصخب والضجيج والعجيج: دلالة على انبعاث الحياة، وتجددها، وتصابيها، وانتشار النشاط في كل مظاهرها ومرافقها.

كالسماء الضحوك:

نلاحظ ان أبا القاسم أورد أربعة تشبيهات مفردة خالية من الصفة أو الإضافة، وأربعة أخراة موصوفة، حرصاً منه على توضيح تصويره لما كان يريده في نفسه، وحتى يقرأ المتلقي شعره في أكمل صورة من الكتابة ممكنة.

وصفة «الضحوك» للسماء من فلتات الخيال التي لا تستقيم إلا لأكبر المبدعين، لفظ «الضحوك» يحمل دلالة قائمة على تمثل الانزياح عجيبة، إذ الضحك في أبسط معانيه يقتضي الصوت ويتعلق بالبصر، فهو إذن سمعي بصري وهو إذن مزدوج الدلالة. أرأيت ان الضحك يختلف عن الابتسام بكون ذاك صوتًا مُسْمَعًا تعبيرًا عن السرور الذي يكتسح النفس في حال سرورها، وكون هذا مجرد افترار الشفتين. ونحن هنا بصدد مجرد الوصف للمعنيين الاثنين لا بصدد المفاضلة بينهما حيث إن كلا منهما يدل على حال.

فالضحك يمكن ان يقرأ إذن على أساس البصرية حيث إننا إن واجهنا الضاحك فإننا نشاهد نواجذه بادية من أثر نوبة الضحك الناشئ عن طفوح السرور وعلى ان هذه البصرية قد تغتدي مجرد «مأقونة» لإقونة الضحك الصوتية فالصوت هنا دال بنفسه على

الحال الثانية الناشئة عنه. وببعض ذلك لا تكون البصرية قطعية الاحتمال، ولا وجوبية التمثل في كل ذهن لدى قراءة معنى أي ضحك.

لكن أبا القاسم منح معنى الضحك هنا دلالة قشيبة صرفها في الحقيقة إلى البصر لا إلى الصوت. فالسماء الضحوك في تصورنا هي السماء المصحية البديعة الصورة، ذلك بأن السماء يستحيل عليها ان تضحك، فالكلام وارد إذن على سبيل الانزياح. والبصر وحده إذن هو الذي يمكن أن يدرك ضحك السماء الموظف أسلوبياً لمعنى (الصحو).

والسماء حيز هائل يتسم بالشسوع والفراغ والتوهّم جميعاً، وذكرها أو وذكره هنا، من باب التماس صورة لصفات هذه المرأة لا تكون أجمل وأروع فحسب وإنما تكون أشسع حيزاً وأرحب أفقًا وهو حيز متسم، حتماً باللونية القائمة على هذه الزرقة العجيبة التي تتسم بها صفحة السماء حين يذهب عنها الدجن.

يبقى ان نتساءل عن زمن هذه السماء الضحوك: أهو ليل أم نهار؟ فأما إن اعتبرنا ما سبقه - كالصباح الجديد - فإنه ينصرف إلى النهار؟ ويكون الضحك هنا بمعنى الضياء الكاشف المتوهّج الصادر عن الشمس ويستحيل لونه حينئذ إلى اصفرار يشبه عناقيد الذهب المعلقة وأما إن اعتبرنا ما يلحقه - كالليلة القمراء - فإنه ينصرف إلى زمن الليل.

لكننا نميل إلى القراءة الأولى إذ هي أقوى دلالة على الجمال، وإذ هي أدنى إلى التلاؤم مع صفة «الضحوك».

وبذلك يكون في هذه العبارة من الدلالات بعض ما يلي:

- **دلالة حيزية:** وتجسدها السماء.

- **دلالة زمنية:** وتجسدها صفة «ضحوك» (ولنا ان نصرف الزمان هنا إلى النهار كما لا يمتنع من ان نصرفه إلى الليل).

- **دلالة لونية:** وتتجسد في زرقة السماء وشيء من صفرة الشمس إذا انصرف الوهم إلى النهار وزرقة السماء التي تغتدي مسودة مع شيء من لمعان النجوم، وربما أنوار القمر إذا ما انصرف الوهم إلى الليل.

ـ دلالة شكلية: وتتجسد في استدارة الشمس وإرسالها بعناقيد من الضياء الوهاج إن انصرف الوهم إلى النهار فإن قرأنا (السماء الضحوك) بمعنى الليلة المصحية فإن الشكل سيتغير ويغتدي متسماً بشبكة من الأشكال البديعة التي لا حصر لها...

والحق ان مما فات عامة من كتبوا عن شعر أبي القاسم، ومنهم الدكتور المسدي هو عدم تنبههم إلى توظيف اللون في جمالية الصورة الشعرية إذ إننا نجد هذه الألوان ماثلة في معظم التشبيهات إذ «الأحلام» كما أسلفنا القال، لفظ شعري كامل بحيث نلفي فيه الزمان مجسداً، والحيز بأشكاله ماثلاً، والصوت بأصنافه قائمًا، والحركة على اختلافاتها واردة والألوان على تنوعاتها حتمية الوجود وإذ «اللحن» كما هو في قراءتنا عنصر لغوي لا يبتعد في خصبه الدلالي عن عنصر «الأحلام» وخصوصاً في قراءته من اعتبار «اللوحة الخلفية» التي يمنحنا من خلالها الأصوات والألوان والحركات والأحياز، بأشكالها المختلفة حتماً، وإذ «الصباح الجديد» بمقدار ما نحس فيه هذا الإشراق الطافح وهذه الحركة المتوثبة، وهذا التشمم العبق، وهذا التنسم العطر: نحس فيه الضياء المتوهج يكتسحنا، فاللون قائم في الإشراق الذي هو سر إشراقه وعلة كينونته، وإذ «السماء» – وقد وصفت بأنها ضحوك – تغتدي أول ما يقوم في دلالتها على نفسها وعلى ما في خارجها هو اللون الأزرق الفاتن وإذ «الليلة» – وقد وصفت بالقمراء – أول ما يطفح من دلالتها لدى التلقي هو هذا النور الأبيض الوديع الذي يرسله القمر إلى نحو الأرض كالتحية الرقيقة المعبرة، وإذ «الورد» لا يكون له أي معنى إذا صرفنا عنه اللون، وجردناه من البياض الناصع، أو الصفرة الفاقعة، والشكل العبقري الآخذ وإذ (ابتسام الوليد) لا يمكن تجريده من هذه الإشراقة المنبعثة من الثنايا، والصادرة عن افترار الشفتين اللتين لا تندان هما في حد ذاتهما عن شيء من اللونية فاللون هنا مزدوج حتماً يتركب من الابتسامة التي تشرق بالنضارة والبياض ومن الشفتين اللتين يكون لهما لون ما محتوم.

كالليلة القمراء :

تجسد «الليلة القمراء» في قراءة الدكتور المسدي ازدواج «الضياء والأنس»[11] وهما لفظان منصرفان إلى تعريف الليلة القمراء لا إلى وصفها، بله تحليلها.

فالأولى: إن عبارة «كالليلة القمراء » تنصرف إلى الزمان، وهذا الزمان يتمحض لليل، ويتحمض هذا الليل لنور القمر الذي ينير الأرض بنوره الوديع فيستبين كل شيء، ويتحول الليل إلى شبه نهار.

والثانية: ان «الليلة القمراء»، من وجهة أخراة يمكن ان تستحيل بقراءتها في «اللوحة الخلفية»، إلى شيء من الحيز الواقع عليه نور القمر، والصادر منه أيضاً هذا النور فهناك إذن حيزان متباعدان. أعلى وأدنى أحدهما مصدر الضياء، وأحدهما الآخر متقبل هذا الضياء.

والثالثة: ان هناك شكلاً لمصدر غير مفصل لمعرفته لدى الناس، وهو شكل القمر الذي يفترض فيه هنا أنه مستدير لكماله ولأن القمر لغوياً لا يقال له كذلك حتى يستدير ويكتمل ولكننا ونحن نحلل هذا المعنم لا مناص لنا من التنبيه عليه.

والرابعة: ان معنى «الليلة»، وهو زمن محض يستحيل بفضل صفة «القمراء» إلى زمن وحيز معاً.

والخامسة: ان هذا الضياء البديع والبياض الوديع يسقطان على خلق هذه المرأة المشبهة فيقع شيء من تبادل التأثير بين الحي العاقل الجميل والجامد غير العاقل أيضاً، فتتشكل صورة من الجمال فاتنة للقلوب.

كالورد:

يقرأ الدكتور المسدي هذا المعنم مندمجاً مع التشبيه الموالي له وهو «كابتسام الوليد» فيكتب: «وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر، وتنغلق دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة ارجاعية تربط ما في «ابتسام الوليد» من براءة بما كان في الطفولة من وداعة»(12)

1 - نلاحظ ان «الورد» ينصرف من حيث لونه إما إلى بياض، وإما إلى صفرة، كذلك تترجم المعاجم العربية هذا الحرف.

2 - ينصرف من حيث رائحته إلى عبق قوي منعش منشٍ معاً.

3 – ينصرف «الورد» من حيث شكله إلى إمكان تمثل اشكال مختلفة ممكنة القراءة نظراً لعدم تفصيل العربية في هذه المسألة وتحديد كل التفاريق الدقيقة التي لم تكد تقع إلا لجملة قليلة من أنواع الورد مثل الأقحوان والياسمين وشقائق النعمان.

4 – إذا كان الدكتور المسدي يريد ان يمحض الشم للورد، والنظر لنور – القمر ما يزدوج في الليلة القمراء، الضياء والأنس، وتعود حاسة الشم لتأخذ من الورد ما لا تستبد به دون النظر – فإن طبيعة الورد في حقيقتها لا تأبى، هي أيضاً، جمالية النظر: ففي الورد، إذن، تزدوج صفتان اثنتان من الجمال البديع: العبق والنضارة جميعاً، بل تُثَلِثُ في الورد صفات ثلاث من الجمال هن العبق الذي تتنسمه حاسة الشم، والنضور الذي تتشخصه حاسة البصر، والرخوصة التي تتلمسها حاسة اللمس.

ولما كان الورد هنا أتيَ به لتشبيه امرأة – إلحاقها به في الجمال – فإن كل القراءات الثلاث فيه واجبة التمثل: فهو من حيث ما فيه من شذى يتلاءم مع عطرها، وهو من حيث ما فيه من نضرة يتلاءم مع نعومة جسمها بل هو من حيث ما فيه من قابلية التلون بياض ناصع أو صفرة فاقعة – يتلاءم مع سحنة جسدها: وخصوصاً وجهها ونحرها... فعلاقات معنم (الورد) تقوم إذن على أربعة ظلال دلالية.

كابتسام الوليد :

يقرأ هذه العبارة المسدي على أنها تتعلق بها – وقد سبق الاستشهاد بها– «دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في [ابتسام الوليد] من براءة بما كان في الطفولة من وداعة»[13]

وإنها للوحة شعرية عجيبة حقاً هذه التي تعدد من صفات هذه المرأة فتستهلها بالطفولة التي هي رخوصة ونعومة (ولا نرى وجهًا لما قرأ به الدكتور المسدي هذا المعنم الذي فيه إلى أنه يتمحض للوداعة. أرأيت ان الطفولة قد تكون شرسة، وقد تكون رعناء، وقد لا تعدم بلاهةً بلهاء.. فالشاعر هنا منصرف بهمة إلى فتوة هذه المرأة واقترابها من عهد الصبا، أو يريد ذلك لها حتى لا يقال إنها مسنة طاعنة وتختمها ببسمة الصبي الوليد (وعلينا ان نلاحظ ان سن الوليد لا تكاد تختلف عن الطفولة مما قد يؤيد ما ذهبنا إليه في تأويلنا لقراءة معنم الطفولة) بكل ما تحمل من معنى البراءة والتطلع.

1 – يمكن قـراءة هذه العـبـارة، إذا انصـرف الوهم إلى اللون، تحت توهج الوجـه بالابتسـام الذي هو إبداء لبـريق الأسنان (البيـاض) وتشكيل لملامح المحيـا (النضـارة والتوهج) ويمثل هذا المظهران الجماليان تحت سلطان البصر، فالابتسامة التي تفتر بها الشفتان لاصوت لها – وهي بذلك أدعى إلى الفتنة والسحر – مما يجعلها لا تدرك إلا بالبصر إذ السمع هنا أو أي حاسة أخرى غير قادر على ان يدرك هذه العلاقة فهي إذن ذات صفة بصرية وجوباً.

2 – ويحيل معنم «الوليد» على النعومة والفتوة، فهو إذن ذو صفة لمسية أساساً، لكنه لا يمتنع، بحكم أنه حيز حي قائم من ان يقع تحت دائرة البصر وسلطانه.

3 – ولما كان «الوليد» بشراً من الناس ثم لما كان مقتضياً لسن معينة لا ينبغي لها ان تجاوز السنوات الأولى من العمر، فإنه يغتدي بحكم هذه الدلالة الخلفية، قابلاً للزمنية.

5 – وهو من حيث إنه كـائن حي عـاقل لا ريب في أنه قـابل أيضـاً للانظراف في المكانية ثم لما كان الكائن البشري موصوفاً باللونية المحتومة: فهو إما أسمر أو أشقر أو أبيض أو أسود أو أصفر ... فإن هذا الوليد يغتدي ذا قابلية لتقبل اللون، لكن هذا اللون بحكم التعويم الواقع في تحديد الماهية، يظل قابلاً لكل القراءات اللونية، وربما يكون هذا أدعى إلى غناه وخصبه.

ذلك، وأنه قد بدا لنا، آخر هذا التحليل القائم على التناص أو التقاري مع تحليل الدكتور عبدالسلام المسدي ـ وعلى هذا النسج الذي هو عليه – ان هذين البيتين دائريان وهو أمر في الحقيقة لاحظه المسدي لكننا لا نريد إلى ما كان لاحظ هو فدائريتنا لا تقع بين «كالطفولة» و«كابتسام الوليد» وانما تقع بين «عذوبة» التي نريد ان نجعلها صفة لموصوف غائب كأنه «ابتسامة» وبين إذن «كابتسام الوليد».

إن قـراءتنا الدائرية تمتد إذن إلى أقـصى الطرفين في هـذه اللوحة الشـعـرية، لا إلى الانطلاق من المعنم الثالث من البيت الأول الذي ينشـأ عنه إهمـال الجـوهر الذي قـام عليه الكلام، والمحـور الذي نهض من حـوله الاحتـفـال، وببعض هـذا التمثل من القراءة تغـتدي دائرية هذين البيتين قائمة على:

ـ ابتسامة عذبة أنت (.........) كابتسام الوليد.

أو ابتسامة الوليد تشبه ابتسامتك العذبة[14]

****

- ثـــانـــيـــاً -

وكتب الدكتور حمادي صمود بحثه حول.. («قلب الشاعر» لأبي القاسم الشابي – محاولة قراءة):

بأي منهج نحلل النص الأدبي؟ أو بأي المناهج يمكن ان نتناول هذا النص تناولاً لا يبقي فيه شيئاً ولا يذره إلا استنفده استنفاداً؟ وإذن فهل يوجد منهج للتحليل كامل إذا تبنيناه كنا بالضرورة على السبيل الأقوم، وسرنا في الصراط الأهدى؟ ثم ما مدى قابلية النصوص الأدبية، في حد ذاتها لتقبل هذه المناهج المقترحة لقراءتها؟ وهل النص الروائي مثلاً، يجوز ان نجري عليه المنهج الذي به نقرأ النص الشعري؟ فأين إذن الإجراء الذي يكون ناجعاً قادراً كل القدرة على قراءة النص الأدبي والإلمام بكل دقائقه وخفاياه؟.

والحقيقة ان هذه مسألة عويصة. إنها إذن معضلة المعضلات وعقدة العقد.

وإذن فلما كان الإجراء الكامل امراً مستحيل الوقوع فقد احتال الدكتور حمادي صمود في تحليل نص «قلب الشاعر» لأبي القاسم الشابي على بعض ذلك بتبني جملة من المناهج في سعيه، فهذه المناهج لديه: أسلوبية إلى حد، وبنيوية (كذا) إلى حد، وإنشائية إلى حد، وتراثية إلى حد، وشخصية إلى حد[15]

فكأن هذه القراءة تتنازعها خمس نزعات تضطرب في مضطربها، وترتكض في مرتكضها. ومثل هذا التطلع يمكن ان ينتجز من الوجهة النظرية، فيجوز تناول هذا النص بإجراءات منهجية مختلفة لدى قراءته.

إن الدكتور صمود يحترز من سوء ظن الناس بأنه لا يدعو إلى توفيقية فجة فنلفيه يتبرأ من هذا الموقف حيث يكتب: نود أن لا يحمل قولنا على أنه «توفيقية» وبحث عن حل «وسط»[16]

ونحن نتفق مع الناقد في ان من الصعوبة بمكان، فعلاً، إمكان تناول نص أدبي، وهو ما هو من تشابك التناصية، ومن ثقل الحمولة للثقافات الماضية، ومن شدة قابليته لأن

تتراءى فيه الثقافة المعاصرة، بل لأن تتراءى فيه الثقافة الأجنبية أيضاً: بمنهج واحد نجتزئ به ولا نجاوزه قيد أنملة، ولئن اتفقنا مع الأستاذ صمود حول هذا المبدأ، فإننا، مع ذلك، لا نريد ان تستحيل القراءة الأدبية إلى قراءة فوضى ليس لها من ضابط ونحن قد كنا حاولنا، في بعض كتاباتنا التحليلية الأخيرة، ان نثبت استحالة «التوفيقية المنهجية»، أو ما يطلق عليه في اللغة النقدية اللبقة المعاصرة: «التركيب المنهجي» فالتوفيقية إذن مستحيلة التحقيق لدى التطبيق بالأدوات الإجرائية الصارمة.

ذلك بأننا إن أردنا ان نحلل نص «قلب الشاعر» مثلاً فإنه يجب علينا ان نتناوله بإجراءات الأسلوبية. ولكن أي أسلوبية؟ أهي أسلوبية شارل بالي؟ أم أسلوبية دو صوسير؟ أو أسلوبية ياكبسون؟ أم الأسلوبية بمفهومها الجاري لدى عامة النقاد والمحللين الحداثيين وهي الدراسة العلمية لأسلوب العمل الأدبي»[17]. وهو موقف رومان ياكبسون الذي كان يرى ان الأسلوبية بحكم أنها فرع من اللسانيات قادرة كل القدرة على دراسة العمل الشعري، وما قد يعترض على هذا الموقف فإنما يعود إلى انعدام الكفاءة لدى اللسانياتي المحدود الثقافة الأدبية، كما قد يعود، بالمثل، إلى انعدام الكفاءة «لدى المختص الأدبي الذي ينعدم اهتمامه بمسائل اللسانيات ومناهجها»[18]

والذي يعنينا من كل هذا ليس مناقشة ياكبسون في تعصبه للسانيات وزعمه أنها قادرة كل القدرة على تناول النص الأدبي تناولاً كفؤاً، فنحن لا نرى رأيه ونرى ان اللسانيات لا ينبغي لها ان تجاوز الحدود التي وضعتها هي نفسها لنفسها، والتي تتجسد في الجملة من الكلام فأقصى ما تصل إليه طاقتها هو نهاية هذه الجملة. أما ما وراء ذلك وهو النص بحذافيره، فإن ضعفها في معالجته سيبدو حتماً، وسيقتصر، أمرها حينئذ على ملاحظة جملة من الحساسيات اللغوية والأسلوبية الطافية على سطح النص دون التمكن من استنفاد كل ما فيه من جمال فني وخيال عبقري، ولطائف قابلة للعطاء الذي لاينفد، والسخاء الذي لا ينقضي فاللسانيات إنما تحاول وضع نظرية للنص الذي يعد منتهياً أو مغلقاً، وتصطنع، من أجل تحقيق هذه الغاية، منهجاً للتحليل الشكلي[19] - وإنما، اذن، مناقشة قابلية أو عدم قابلية الجمع بين الأسلوبية من حيث هي إجراء تحليلي للنص الأدبي والمناهج التحليلية الأخراة.

إنه من العسير إمكان الجمع بين الأسلوبية والتراثية (ان صح إطلاق الدكتور صمود) التي لا تعني في مصطلحه شيئاً ذا بال، على حين أنه يمكن الجمع بين الأسلوبية وبنوية دو صوسير مثلاً لما بينهما من تقارب باد: الأول يتناول المنطوق، والآخر يتناول النطق[20]

إن مسألة قابلية المنهج الواحد لتقبل مناهج أخراة تراكبه أو ترافده أو ترفده بما عسى ان يكون هو قد عجز عنه - تحتاج إلى نقاش معمق، وبلورة نظرية، وهي ممكنة لكن بشروط واحترازات، واصطناع ثقافة استثنائية، وذكاء عال، ومراس ذي محال، إما لا، فإن المحلل سيضطر إلى إيلاج البنوية في الأسلوبية، والأسلوبية في البنوية، والاجتماعية في الأسلوبية، والأسلوبية في النفسية وهلم جرا مما لا يستقيم معه طريق ولا يصلح عليه أمر.

ومسألة أخراة أثارها في مقدمة تحليل نص «قلب الشاعر» لأبي القاسم الدكتور صمود وهي الانبهار الذي يصيب بعضنا لدى قراءة نظرية غربية، أو الاحتكاك معها احتكاك المعجب بها الضعيف أمامها.

لقد أتى على الحداثيين العرب حين من الدهر لم يكن هجيراهم إلا ترداد بعض هذه النظريات الغربية والترويج لها، والاحتفال بها: بشيء من الإعجاب شديد، وبشيء من التقبل أعمى. وعلى الرغم من ان بعض هؤلاء الحداثيين لا يبرح يتخذ هذه السيرة له فإن هناك حداثيين عرباً آخرين نبهوا إلى هذا الاستخذاء في الموقف الحداثي العربي، وأنشأوا يناقشون بعض أطراف هذه الحداثة الغربية ومحاولة نقدها، والاجتهاد في الكشف عن مواطن الضعف فيها، ومن ذلك، العبثية التي تتسم بها مقرراتها ونظرياتها انطلاقًا من رفض انتماء النص لصاحبه تحت مبررات عبثية واهية، إلى الميل الى عزل النص الأدبي عن مجتمعه الذي نبت فيه والذهاب إلى أن لا شيء يوجد خارج اللغة.

ونحسب أنه أنّى لنا ان لا نعب في هذه الحداثة الغربية عبَّ الظماء، وإنما علينا ان نعنث ونرتشف برفق، ونحاول انتقادها وتحليل نظرياتها، وتشريح أفكارها. إما لا، فإننا سنظل مستهلكين خاملين نحمل مركبات النقص الفكري وإذن فعلينا السلام والرحمة وقل: لا سلام علينا ولارحمة!!.

ومن المسائل المنهجية التي يمكن التوقف لديها في هذا العمل المتألق الذي زبره الدكتور صمود أنه:

1 - يتحدث في صلب هذا التحليل عن تقسيم للنص الشعري المطروح للتحليل، بيد أننا لا نلاحظه في الشكل الهندسي للنص المنشور في مجلة الحياة الثقافية (ع33-1984ص92-93 ونحن نفترض، ولم يتح لنا الاطلاع على شكل فضاء النص في مجلة فصول (ع4 - 1981) «حيث كان التحليل نشر أصلاً» أنه وقع إهمال في كتابة النص على مقتضى ما كان يجب ان يكتب عليه في تفقير الدكتور حمادي صمود.

2 - إن المحلل أهمل توثيق بعض المقولات مثل استشهاده بكلام لبارط، وآخر لجينات[21] دون ان يحيل القارئ على مصدر هذه المقولات فهل كان ذلك من باب التساهل والتجاوز أو كان لعلل أخراة لا نعرفها.

3 - ان الدكتور صمود وقد التزم بتحليل نص «قلب الشاعر» على جملة من المناهج ذكرها بأسمائها، كان عليه لدى ممارسة تحليل هذا النص ان لا يمرق عن هذا الالتزام، أرأيت أننا ألفيناه يغبر في مجاهل علم النفس باستعمال مصطلحات لا تندرج ضمن المناهج الموما إليها لدى تحديد الإجراءات مستهل التحليل مثل قوله: «متى قابلناه (النص) بالانا المتكلم»[22] وكقوله: «ومعناه ان القصيدة ستنطلق في مسار استبطاني يتداخل. فيه الكشف والاستكشاف»[23] ففي الشاهد الأخير خلاط بين مصطلحات علماء النفس وأهل التصوف. وربما كان الدكتور صمود يقصد إلى بعض هذا حين حدد منهجه فذكر أنه قد يستعين في تحليل هذا النص ببعض التراثيات.

بل ألفينا المحلل يومئ إلى ذلك، صراحة، حين يزبر: «ولم يتحرج كبار النقاد (..) من تشبيه مكاشفة النص بالمكاشفة الصوفية»[24] والحق أنه كان يقصد بالإجراءات التراثية في تصورنا، وأساساً، إلى اصطناع بعض الأدوات البلاغية في تحليل النص كما يومئ إلى ذلك (..) فما قد يبدو تكراراً أو إقواء في لغة البلاغيين وبعض العروضيين»[25]

4 - أننا نلفي المحلل، وعلى الرغم من ان مسعاه يرتكض في مرتكض حداثي صرف (التزامه بالتحليل بإجراءات أسلوبوية) [نسبة إلى الأسلوبية] وبنوية، وشعرياتية و(الشعريات لدينا هي غير الشعرية) ثم استشهاد فيما بعد بمقولات بعض الحداثيين

أمثال رولان بارط، وجيرار جينات، وبيار فيرو)، لا يفتأ يربط النص بالناص، والشعر بالشاعر، ويحاول ان يبني عليه أحكاماً انطلاقاً من ذلك الموقف وهو سلوك في نظرنا يشبه الانزلاق إلى المدرسة التقليدية التي تجاهد نفسها أشق الجهاد وأعنته في ربط النص بمؤلفه واستنتاج نتائج من وراء ذلك الربط.

5 - لاحظنا ان هناك شيئاً من اللبس بين الإجراءات التحليلية ـ وهذه سيرة يسيرها معظم المحللين الحداثيين العرب ـ بحيث تقرأ خليطاً من الأدوات التي تتنازعها البلاغة والأسلوبية والبنوية والعروض وعلم النفس وعلم الجمال.. بمرة، فيضيع هذا الإجراء في ذلك ويطغو هذا على ذلك، ويُمنَى القارئ، نتيجة لهذاالضرب من السلوك، باضطراب في الرؤية، وضبابية في المتابعة والمقارعة.

وقد كنا وددنا لو ان هذه الإجراءات قدمت تحت شكل مستويات تحليلية، قائم كل منها على حدة: كأن يحلل النص أسلوبيا، ثم بنويا، ثم إن أمكن، يحلل على غير ذلك.. وداخل كل مستوى تتولد مستويات فرعية تحاول استنفاد طاقات النص من جميع أقطاره، وعبر كل فضاءاته.

فنحن هنا نقرأ تحليلاً قد يكون هو نفسه مفتقراً إلى تحليل آخر يضبط عناصره، ويحدد معالمه، ويرسم أطرافه للتمكن من الإلمام إلماما سهلاً أو قريباً مما كان أراد التحليل ـ الذي استغنى عن العنوانات الفرعية، والتقسيمات الداخلية ـ ما عدا عنوانين اثنين هما: الفضاء الأول، والفضاء الآخر ـ قوله، أو البلوغ إليه.

من أجل ذلك نعتقد ان غياب الانسجام في تحديد الإجراء الذي من خلاله يتم التعامل التحليلي بشيء من الدقة مع النص ألحق شيئاً من الإجحاف بالنص المحلل حيث إن الأستاذ صمود يصدر حكماً على البيت الثالث من القصيدة:

وبحـــــار وكــــهــــوف وذرى
وبـراكـين ووديـان وبـيـــــد

وأنه لاشيء يربط بين عناصره اللغوية «فلا رابط بين عناصر البيت الثالث إلا إطار الطبيعة العام وتضمنها معنى الهول والعظمة المؤكد بصراع عنصري الماء والنار أساساً»[26]

والحقيقة ان نفي الترابط بين عناصر البيت الثالث الذي ورد في مطلع إصدار الحكم لا يقره ما يأتي بعده من كلام ينفي نفي الترابط حيث يقع الإقرار بوجود هذا الترابط في الإطار العام للطبيعة.... ونحن قد نكون محقين ان نتساءل: ألا يجزئ النص ذلك الترابط العام بين عناصر الطبيعة؟ أو أننا نطالب المبدع بان يركب لنا صورة ميكانيكية من الكلام؟.

ومهما يكن من أمر، فإنا حين تأملنا هذا البيت الثالث نفسه، والذي وقع من حوله نفي الترابط بين عناصره ظاهرياً رأينا ان هناك ترابطاً شديداً بين جميع عناصره في الحقيقة، وان العنصر اللساني الأول (أوالمعنم) وهو (وبحار) يتحكم، شبكياً، في سائر العناصر اللغوية التالية له، بحيث يمثل هو محوراً، وهي تقوم من حوله لتجاريه مجاراة، أو تشاكله تشاكلاً وحتى في أطوار التباين فإن العناصر اللغوية تظل مترابطة به، أو معه، إذ كان ذلك التباين منطلقاً، أساساً، من فلسفة التشاكل وتدبيرها.

وفيما يلي عرض لأطوار هذه العناصر ومحاولة المزاوجة السيميائياتية فيما بينها، في هذا البيت الذي نفي عنه الترابط، وإذن صنف في إطار المفككات.

أولاً : نلاحظ تشاكلاً «ترابطاً إن شئت» بين العناصر اللغوية المنسوج منها البيت الثالث الذي أثبتناه منذ حين: ومن الوجهتين النحوية واللغوية معاً:

1 - إنها أسماء كلها،

2 - إنها نكرات كلها،

3 - إنها كلها في محل جر،

4 - إنها دالة على الجمع، جملة،

5 - إنها دالة على مظاهر الطبيعة جملة.

ثانياً : وبحار وكهوف:

يجسد هذان الزوجان اللغويان حيزين اثنين يتسم كل منهما بالعمق والظلام، فحيز البحر مظلم في أعماقه، وحيز الكهف مظلم أيضاً في نهايته، فيكون التشاكل في هذين الزوجين قائماً على معنى (الانحصار) لا (الانتشار) وذلك على أساس ان الظلام الماثل في

أعماق البحر ونهاية الكهف يطوي الرؤية ويحجبها، أي يحصرها ويحد من غلواء امتدادها فلا تنتشر.

وهناك تشاكل آخر يشترك فيه هذان الزوجان وهو ان حيز كل منهما ينطلق من الخارج نحو الداخل، من الضوء والهواء إلى نحو الظلام وانعدام هذا الهواء، وان كلاً منهما، أيضاً، ينطلق من حيز متسم بالفضائية والرحابة إلى حيز يتسم بالانسداد والانغلاق (نهاية القعر ـ نهاية النفق)، ويضاف إلى كل ذلك ان شكل حيز البحر يتوخى فيه الشسوع (الأفقية) والعمق (العمودية) من حيث يتوخى في شكل حيز الكهف: الضيق والأفقية المحدودة: فهما من هذين المنظورين يمكن ان يتباينا، إذ احدهما ـ من الوجهة الحيزية ـ شاسع رحيب، والآخر ضيق محدود. وإذن فالحيز في هذين المعنمين يبتدئ منتشراً، ثم ينتهي منحصراً، ويبتدئ مضيئاً ثم ينتهي مظلماً، كما يبتدئ رحبا ثم ينتهي منسداً منغلقاً.

ثالثاً : وبحار ـ وذرى :

لا يمتنع هذان الزوجان من ان يُقرءا قراءة تشاكلية بحيث كما هو معروف نلفي في أعماق البحار تضاريس تشبه وجه الأرض الذي نعرف فهناك إذن في أعماق الأبحار أجبال لها ذرى، ورواب لها قنن. فالتشاكل إذن بين هذين الزوجين قائم على تشابه التضاريس.

وهناك تشاكل آخر يتجسد في ان كلا منهما يشتمل على معنى ما نطلق عليه مصطلح (الانتشار) إذ البحر طويل عريض، وعميق وسيع وشاسع منتشر في كل اتجاه ،على حين ان الذرى، أيضاً بحكم علوها وإشرافها على تلاع وسهول ورواب، ذات قابلية لا تخاذ معنى الانتشارية.

كما ان هناك تشاكلاً آخر يتمحض للون، ارايت ان سطوح الذرى تكون غالباً، مكسوة بالأعشاب والنبات الأخضر ولا يمتنع الوجه اليابس للبحر من هذه الصورة المخضرة حيث نلفي ذرى البحر الكامنة في أعماقه مخضوضرة معشوشبة. والحق ان من العرب من يتوهم الماء أخضر كما يؤكد ذلك ابن الأعرابي[27]، فيكون التشاكل، من الوجهة

اللونية، قائماً بين هذين الزوجين على شيء من التوكيد: سطوح الذرى مخضوضرة مثل سطح البحر في توهم بعض العرب، وتغرق هذه الصورة الحيزية المخضوضرة في أعماق البحر فتزدوج هذه الخضرة بين العمق والسطح، والباطن والظاهر.

رابعاً : وبحار ـ وبراكين :

يقوم التشاكل بين هذين الزوجين على ما في كل منهما من معاني الهول والخوف والحذر. ذلك بان البحار تقذف بالزبد حين تهيج فتطمو أمواجها وتعب أمواهها على حين ان البراكين تقذف بالحمم النارية حين تهيج أو «تفيق» وكل منهما قادر على ان يهلك أما بالإغراق وإما بالإحراق.

ولا يمتنع تشاكل آخر يقوم بين هذين الزوجين إذا اعتبرنا ان حيز كل منهما منتشر حتماً، فالبحر هو ما هو من الانتشارية القائمة في الرحابة والضخامة والامتداد طولاً وعرضاً، والبركان هو ما هو حين يفيق ويهيج من الحركة والامتداد والتسلط الحيزي بحيث يغتدى مقتدراً على احتلال ما يجاوره من احياز فيحيلها إلى نار ورماد ويباب.

والمادة المائية التي يلقي بها البحر منتشرة مثل المادة الحممية التي يقذف بها البركان، فإنها هي أيضاً، وبحكم طبيعتها منتشرة فالتشاكل انتشاري لكننا نلاحظ ان شكل الحيز المنتفخ المتضخم الماثل في حركة البحر ينطلق من الأدنى نحو الأعلى وجوباً، على حين ان الحركة الحيزية الجاثمة في سيرة الحمم البركانية تتحرك وجوباً من الأعلى نحو الأسفل. فهناك إذن عبر هذا التشاكل تباين.

خامساً : وبحار ـ ووديان :

يجسد هذان الزوجان من الوجهة الحيزية (الفضائية) تشاكلاً تضاريسياً من حيث وجود الغور والعمق والتخدد في أسفل كل منهما.

وهناك تشاكل ثان يربط بين حيزيهما ويتمثل في ان كلا منهما لا يعدم حركة واضطرابا وارتكاضا (طمو أمواه البحر، وسيلان ماء الوادي) أما التشاكل الثالث بين هذين الزوجين اللغويين فينصرف إلى اللون والماهية معاً إذ الشفافية تسم كلاً منهما.

وهناك تشاكل آخر يربط بين هذين الزوجين يتمحض للمستوى المعنوي، ويتجسد في ان كلا من البحر والوادي منتشر حيزهما.

سادساً : وبحار ـ وبيد : ـ

يتجسد التشاكل الأول بين هذين الزوجين في ان كلاً منهما قابل للإهلاك: البحر يغرق أو تلتقم حيتانه، والبيداء قد يتيه فيها المسافر فيهلك في مجاهلها جوعاً وظمأً أو برداً أو حراً. يضاف إلى ذلك ان السراب الذي يتراءى لمجتاب البيد يشبه الماء، فكأن منظر البيد يستحيل من بعض الوجود إلى مرآة بحرية قائمة على الوهم.

أما التشاكل الثاني فيقوم على مستوى الحيزية المتسمة بالشسوع الهائل، والضخامة الممتدة في كل الأرجاء. وينشأ عن هذا التشاكل تشاكل ثالث يتمثل في انتشارية كل منهما إلى ما لا نهاية.

ويمكن ان نمضي في ربط العناصر اللغوية عبر هذا البيت، كما كنا ربطنا بين:

وبحار وكهوف،

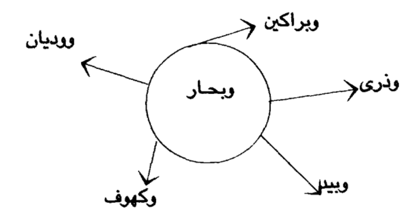
وبحار وذرى،

وبحار وبراكين،

وبحار ووديان،

وبحار وبيد.

حين يمكن ان نجسد ذلك في هذه الرسمة:



فنربط، إذن، على سبيل المزاوجة (إما باعتبار مطلق الحيز، وإما باعتبار تشاكلات أخراة داخلية وإضافية مثل اعتبار حيز الكهف وهو يتخذ شكل نفق أو مغارة تتعمق أفقياً حيز جبل، على حين ان البركان يتخذ شكلاً منفتحاً فارغاً يمتد عموديا في أعماق الجبل فعلى الرغم مما يبدو بينهما من تباين إذا اعتبرنا أفقية أحدهما وعمودية أحدهما الآخر - فإنهما متشاكلان باعتبار التشابه الواقع في شكل الانفتاح، بصرف الطرف عن كونه أفقياً أو عمودياً. وعلى ان هناك تبايناً أخر يتجسد في احترار أحدهما وهو البركان (لدى إفاقته) وبرودة أحدهما الآخر لكن هذا الاحترار موقوت، وهو في حال تصادفه مع برودة حيز الكهف يخضع لترابط «العلاقة التلازمية» بين الحيز الحار والمحرق الذي يتطلب البرودة التي تحد من غلوائه، والحيز البارد الذي يتطلب الحرارة التي تحد من غلواء البرد حيث إننا حين نشعر بالبرد الشديد نفزع إلى المدافئ، وحين نشعر بالحر الشديد نفزع إلى المبردات)

بين:

وكهوف وذرى،

وكهوف وبراكين،

وكهوف ووديان،

وكهوف وبيد،

ثم بين

وذرى وبراكين،

وذرى ووديان،

وذرى وبيد،

ثم بين

وبراكين ووديان،

وبراكين وبيد،

ثم بين

ووديان وبيد،

ولكننا لا نريد ان نمتد بهذه التحليلات القائمة على التماس التشاكل بالعلاقة اللفظية أو المعنوية أو التلازمية أو الحيزية إلى نهايتها لضيق المجاز..

ومثل هذا الإجراء الذي استخدمناه في هذا المجاز من تحليل هذا البيت (والذي أردنا من ورائه إثبات التلاحم والترابط بين عناصره على عكس ما كان ذهب إليه الدكتور حمادي صمود) لم يجاوز مستوى الحيز. وتبقى مستويات أخراة محتاجة إلى مباشرة تحليلية تجسدها وتبرز مكوناتها مثل المستوى الزمني، والمستوى الإيقاعي.

****

- ثــالثــا -

وكتب الدكتور عبدالله الغذامي بحثه تحت عنوان : (ارادة الحياة للشابي قراءة سيميولوجية)، وسنحاول مناقشة الدكتور الغذامي حول الإجراءات التي استخدمها في قراءة نص (إرادة الحياة) لأبي القاسم، وسنجتهد في إضافة بعض الإضافات، والتنبيه إلى بعض ما نختلف فيه مع المحلل غير وادّين من ذلك مهاترة أو مشاهرة، ولكن قاصدين إلى إثارة السؤال، وإثراء القراءة، والإسهام في تأسيس النظرية الأدبية...

إن المحلل - الدكتور الغذامي - يقطع بعدم وجود الزمن الحاضر في الأفعال المضارعة وأفعال الأمر في هذا النص مقيماً حكمه هذا على اعتبار ان الزمن في هذين الفعلين يدل على المستقبل فحسب وهو، من منظورنا، تسرع من المحلل أو عدول مقصود بالوظيفة الزمنية النحوية لهذين الفعلين، وبحكم تجريدهما من الحالية، أو الزمن الحاضر فقد قرر الغذامي «ان الحاضر لا مكان له في هذا النص الشعري، فالقصيدة تمسح الحاضر وتلغيه، وتنفيه، إلى الفناء، لتحل مكانه الماضي في حالات (....) وفي حالات أكثر يأتي المستقبل لينتشل الإشارة من حاضرها المسحوق، ويصرفها نحو الآتي»[28]

ويقرر المحلل في مجاز آخر من كتابته عن نص (إرادة الحياة) و«بذلك يتعالى المستقبل في القصيدة ويسحق الحاضر سحقاً كاملاً ويلغيه، ويمسك بالماضي في معادلة تجاوزية»[29].

ونحن لا نعرف، فيما تعلمناه من نحويات، ان الفعل المضارع لا يدل إلا على المستقبل، على سبيل القطع، وفي كل الأطوار (على الرغم من ان بعض النحاة يطلق على الزمن الكامن في المضارع: المستقبل على سبيل التجاوز في المصطلح) فهذه الحال أولى لها ان تنصرف أساساً إلى الحاضر الذي هو أصل في دلالته الزمنية. ذلك بأن «المضارع من الأفعال: (هو) ما أشبه الأسماء، وهو الفعل الآتي والحاضر»[30]

ويقرر السيوطي في معرض حديثه عن معنى «السين وسوف» ووظيفتهما النحوية:

«كلاهما للتنفيس: أي تخليص المضارع من الزمن الضيق وهو الحال، إلى الزمان الواسع وهو الاستقبال»[31]

فهل يجزىء هذان الشاهدان من ابن منظور والسيوطي لإثبات ان الفعل المضارع لا يدل على الزمن المستقبل، على سبيل القطع، إلا بسياق، أو بواسطة أداتي السين وسوف؟.

فحين يسأل سائل شخصاً عماً يفعل، فيجيبه مثلاً بأنه يلعب، أو يقرأ، فإن ذلك لا يعني إلا ان الزمن الوارد في الفعلين لا يجاوز الحال أو الحاضر فهو إنما يتمحض للمستقبل بسياق خاص كان يسأل سائل شخصاً عما يزمع فعله في العطلة الصيفية المقبلة، فيجيبه إنه يسافر إلى بلد ما .. فهنا يدل هذا المضارع على المستقبل مع شيء من التجاوز والتسامح في الصياغة التي تتطلب أنه «س + يسافر....» (باصطناع، إذن، إحدى الأداتين اللتين تخلصان المضارع من الزمن الحاضر وتدفعان به إلى نحو الزمن المستقبلي).

وببعض هذا التوضيح يتبين لنا ان النتائج التي أقامها الدكتور الغذامي على هذه المقدمة باطلة لإفضائها إلى فساد الحكم.

والأغرب من كل ذلك اعتبار زمن فعل الأمر هو أيضاً، وعلى سبيل الإطلاق زمناً مستقبلياً، وهو أمر لا يتأتى في استعمال الأمر، من الوجهة النحوية، منذ الخليل إلى يومنا هذا، فإنما الأصل في دلالته الزمنية الحالية. أما تمحضه للمستقبلية فلا يتأتى إلا بسياق معلوم كما في قوله تعالى: «فَإِذَا فَرَغْتَ، فانصب»[32]، حيث إن الذي حوله إلى ما يستقبل من الزمان عاملان اثنان:

اولهما: إذا الذي هو اسم دال على زمن مستقبل. وآخرهما: وقوعه جواباً لـ «إذا» الظرفية، فكان المعنى، والله أعلم، حين تفرغ من صلاتك أو عبادتك.. ارغب إلى ربك بالإقبال على عبادة أخرى[33]

أما ان يقول قائل بأن الزمن في مثل فعل الأمر التالي: «انهض» دال على المستقبل، فهذا وجه من النحو لا نعرفه...

وإنا لا ندري كيف غاب عن الدكتور الغذامي وهو الذكي الألمعي ان أفعال الأمر وردت في أصل النص المحلل بعد مقول القول المتعلق بالربيع الذي يخاطب الأرض، وإن الأمر هنا منصرف أصلاً إلى زمن الربيع ،وإلى اللحظة التي كان هذا الربيع يخاطب فيها الأرض المخضوضرة المعشوشبة[34]

وإذن فكل النتائج التي استخلصت أو استنتجت من حول زمن الأمر وأنه متمحض للاستقبال، لا تقوم من منظورنا، على أساس صارم.

وأما ما يقرره الدكتور الغذامي من مستقبلية الزمن في قول أبي القاسم:

وباركك النور فاستقبلي
شباب الحياة وخصب العمر

فيقول في معرض حديثه عن نفي الحاضر والتمسك بالماضي والمستقبل فقط في القصيدة: و«كانت فاتحة هذه الإشارات صارمة وقاطعة في تحويلها للباصرة نحو الأمام في قوله: (استقبلي) » فأنه لا يستقيم لجملة من العلل، منها:

1 - ان الأصل في الأمر هو الزمن الحاضر.

2 - ان فعل «استقبلي» في بيت أبي القاسم، كما هو واضح ،لا ينصرف حتماً إلى المستقبل من الزمن، وإنما هو أمر بفعل الاستقبال الذي هو بمعنى الاحتفاء والاحتفال وهو على كل حال لا ينصرف إلى المستقبل، وما ينبغي له.

وإذن، فالقطع بمستقبلية أفعال الأمر في نص (إرادة الحياة) أفضى إلى قراءة مقيدة، مغلقة، حتى لا نقول: مغلوطة، حكمت على النص بالضربان في وجه واحد من الدلالة الزمنية، مع ان زمن الأمر - ولنكرر ذلك ولاحرج - ينصرف أساساً، إلى الحال ولا يمكن صرفه إلى المستقبل إلا بقرينة سياقية كما سلفت الإشارة... إن معنم «إليك» يرد في العربية بمعنى «خذ» أو «هاك...» وكلاهما لا ينصرف إلا إلى الحال الحاضرة وحدها، فكيف يمكن إذن إقامة تاويلات زمنية مغلوطة، من موقفنا على الأقل؟.

واذن، فلا ينبغي إضافة أفعال الأمر أو أسماء أفعال الأمر وهي أحد عشر في نص (إرادة الحياة) إلى حكم ما يستقبل من الزمن بل إلى الزمن المزامن، والحال المحاين.

ليس هناك، من منظورنا، أي غلبة، لا مطلقة ولا حتى نسبية ربما لزمن على آخر في هذا النص المحلل، فانما الناص كانت تتنازعه الماضوية والمستقبلية حقاً، حتى نتفق مع ما ذهب إليه الدكتور الغذامي، لكنه، أثناء ذلك لم يستطع الانفلات من قبضة الحاضر التي كانت يده تمسك بتلابيبه وبكل ما كان فيه من اضطهاد ويأس وتخوف وترقب ومعاناة وشقاء.. بحيث نلفي عدد الأفعال الدالة على الماضي ثمانية وخمسين (48+4+6) وهو عدد يتقارب مع عدد الأفعال الدالة على الحاضر والمستقبل (46+1+4) مما يجعل الحركة الزمنية مشدودة إلى الماضي بالمقدار الذي نلفيها عليه مشدودة إلى الحاضر والمستقبل (على أساس ان أفعال المضارعة تدل على الزمن الحاضر في المقام الأول، وعلى المستقبل في المقام الثاني، إلاْ بقيد.. دالٍ...).

إن الزمن، هنا لدى نهاية الأمر، إما ان يتنازعه الماضي والحاضر معاً أساساً، وإما ان يتنازعه الماضي فقط على أساس غلبته على «الإشارات» (نصطنع مصطلح الدكتور الغذامي على سبيل التناص) الزمنية الحاضرة والمستقبلة - ويعود ذلك إلى ان الناص لم يستطع التخلص من قيود ماضيه الثقيلة بما فيها من تقاليد وثقافة ومعتقدات وارتباطاتٍ وانتماء حضاري.

وبناء على هذا التمثل من قراءتنا نحن، ينقلب ترتيب التواتر الزمني في هذه الأفعال فيغتدي:

1 - الزمن الماضي هو المهيمن بعدد ثمان وخمسين حالة زمنية.

2 - الزمن الحاضر مصنفاً في المرتبة الثانية بثلاثة واربعين فعلاً مضارعًا.

3- فعل الأمر وهو الحاضر الضيق الذي لا يجاوز زمنه لحظة الأمر نفسها، الا بقرينة تدفع بهذا الزمن إلى الأمام، أو تؤخره إلى نحو الوراء، أي إلى الماضي دلالة: كقولنا: «قلت له يوم كنا ندرس في الجامعة: اقرأ هذا الكتاب، فلم يقرأه».

وبضم أحد عشر فعلاً في زمن الأمر الدال على الحاضر أساساً إلى الاثنين والأربعين فعلاً يتقوى الزمن الحاضر حيث يرقى إلى ثلاث وخمسين حالة زمنية. ولكن

هذه المرتبة لا تشفع له في ان لا يتبوأ إلا المنزلة الثانية بعد الماضي الذي كان تواتر زهاء تسع وخمسين حالة زمنية.

وببعض ذلك يتبين لنا ان الذي كان يملأ جو القصيدة المحللة إنما هو الماضي لعدم قدرة الناص على الانفلات من أثقاله وعقده، ثم الحاضر بما هو مشحون بالهموم والظلم والإحن والمعاناة التي كان الاستعمار الفرنسي يصب أسواطها على الشعب التونسي الذي الناص يشكل واجهته الإحساسية.

على حين ان المستقبل منعدم الوجود، في منظورنا، لا نعدام السياقات النحوية والأسلوبية الدالة عليه صراحة من وجهة، ثم لتعلق الناص بالحاضر الذي يطغو على إحساسه وتفكيره وخياله لشدة المعاناة الماثلة، والاضطهادات الجاثمة، ولإظلام سبيل المستقبل على عهده.

والذي يعود إلى ملاحظة معاني هذه الأفعال المضارعة، وهو الأهم في كل هذه التحليلات، يرى أنها تتنازعها معاني التوقع والتطلع والتخلص من الحال الراهنة أمثال: يستجيب – أتجنب – يقنع – تبقى – يماشي – تعيد – يصرف – يمشي – ينجلي – ينكسر – تسائل – أنتظر – أصغي – يجيء – تنمو – يمر – ؛ ومعاني الأمل والرجاء والسعادة أمثال: يعانقه – يحب – يعش – أبارك – يستلذ – يحضن – يلثم – تلهو – تحيا – تصبح – يغني – يرقص – يشب – يذكي... ثم معاني الضجر واليأس والحرمان أمثال: تكرهين – ألعن – يحتقر – ينطفىء – تهوي – يدفن – يمل – تذوي – يبيد – يفنى – تعبد.

وواضح ان معاني التوقع والتحفز، والتطلع والتخلص والأمل والرجاء والسعادة هي التي تطغو على معاني الضجر واليأس والحرمان..

ويعني هذا ان الأمل الذي كان يتمسك الناص به في حاضره كان الأقوى وربما يتجسد في طغيان البنية الجمالية الاخضرارية على هذا النص مثل: فوق الحقول - حلو الثمار - غض الزهر - سحر الغصون - سحر الزهور - سحر الثمر - سحر المروج - الغصون وأوراقها – وأزهار عهد حبيب نضر – وقلب الربيع الشذي الخضر – وعطر الزهور – وطعم الثمر – وصباه العطر – الوجود الرحيب النضر – وحالمة بأغاني الطيور – أسراب ذاك الفراش الأنيق – وجاء الربيع بأنغامه وأحلامه – الثرى الحالم المزدهر.

ثم تليها البنية الجمالية المتسمة في معظمها بالشفافية (وقد رأينا ان البنية الجمالية السابقة تتسم أيضاً بالعطر والعبق) كما يتجسد ذلك في قوله: وناجي النسيم، وناجي النجوم، وناجي القمر - إليك الجمال الذي لا يبيد - إليك الفضاء - إليك الضياء - وشف الدجى عن جمال عميق - وضاءت شموع النجوم الوضاء - وضاع البخور بخور الزهر - ورفرف روح غريب الجمال بأجنحة من ضياء القمر - ورن نشيد الحياة المقدس في هيكل حالم....

ويتصل بهذا الحيز السابح في لجة الجمال البديع بنية أخراة يمكن ان نطلق عليها البنية المخضلة، مثل قوله: يجيء الشتاء شتاء الضباب - شتاء الثلوج شتاء المطر - معانقة وهي تحت الضباب - وتحت الثلوج - وتحت المدر - أين ضباب الصباح؟ - وغيم يمر - النبع بين المروج - ولحن المطر - وناجي الغيوم - ويدفنها السيل أنى عبر....

فمعاني الشتاء والضباب، والمطر، والثلوج، والسيل، والغيوم، والنبع، والمروج هي التي تشكل هذه البنية الجمالية العجيبة.

واذن فاللغة الشعرية هنا، في جملتها، تجسد ملحمة جمالية حالمة عائمة في وجود شفاف، عطر، مخضل، متألق، متأنق، كأنه قطعة من الجنة التي وعد الله بها المتقين من عباده.

ويلتحق بهذه البنى بنية يمكن ان نطلق عليها البنية النورانية مثل: ضياء النجوم - تألق - وضوء القمر - [الأشعة - النور (تكرر ثلاث مرات)] - الضياء - القمر - النجوم - ضاءت شموع - ضياء القمر - لهيب الحياة - اللهب المستعر.

وتقابلها بنية مضادة بمكن ان نطلق عليها البنية الظلامية، ولكنها لا تجسد قوة بنوية في نسج القصيدة وعمقها مثل: الليل - ليلة - ليال - الدجى - الظلام - فينطفئ - الدجى (تارة أخرى).

وهناك البنية الحيوية (نسبة إلى الحياة) وتتجسد في أكثر من ثلاثين بيتاً مثل الحياة (1+3+4+15+62+63+18+21+31+33+35+39+49+50+56)، وعمر

(21+30+50) تقابلها البنية الماتية وتتمثل في زهاء أربعة عشر بيتاً مثل: الموت والعدم والفناء والتلاشي(4+15+16+16+18+28+29+29+13+31)

ومن خلال متابعة هذه البنى التي أومأنا إليها يتبين لنا ان معاني الحياة والوجود تتواتر في النص أكثر بكثير من معاني الموت والفناء، كما ان معاني النور والتألق والإشراق تتواتر في هذا النص أكثر بكثير من معاني الظلام والسواد، كما ان معاني الاخضرار والخصب تطغو على معاني الجدب والجفاف.. ومثل هذه الاستنتاجات تؤكد ما كنا زعمناه لدى متابعة معاني الأفعال المضارعة الدالة في معظمها على الأمل والتطلع والتفاؤل.

ذلك ،وان الدكتور الغذامي وقع في سهو لدى تعداد الأفعال المضارعة إذ أهمل فعل (أرى) الذي جاء في البيت الثالث والأربعين، وهو:

ظمـــــئت إلى الكون أين الوجـــــود؟

وأنـى أرى العـــــــالم المنتـظـر؟

فيكون عدد الأفعال المضارعة في الصورة الشكلية لها ستة وأربعين[36]

وهناك موطن آخر من الخلاف في القراءة بيننا وهو ان الدكتور الغذامي، بناء على مرجع نحوي معاصر يحيل عليه، يذهب إلى اعتبار كل الأفعال المضارعة المنفية بـ «لم» تحول المضارع إلى الماضي. وهذه القاعدة النحوية معروفة وصحيحة، ولكن حين تقع في التراكيب البسيطة: ولذلك يعرف النحاة العرب «لم »: حرف جزم ونفي وقلب، على أساس أنها تقلب معنى الحاضر إلى معنى الماضي مثل قولنا: «لم أنم طوال الليل». لكن حين يتعلق الأمر بمثل قوله:

ومن لم يذد عن حـــوضـــه بســـلاحـــه

يـهـــــــدم، ومن لا يظلـم النـاس يظلـم[38]

أو مثل قوله:

ومن لم يعـــانقـــه شـــوق الحـــيــاة

تـبـــــخـــــر في جـــــوها واندثر

فان الزمن يتخذ له شكلاً حيادياً، وهو ما لم يذكره النحاة العرب صراحة، ولكن ذكرهم له تحت شكل الشرط إيهام ببعض ما ذهبنا إليه نحن، فالمعنى الزمني في: «ومن لم يعانقه شوق الحياة» لا يدل في الحقيقة، على ماضٍ منقلب عن الحاضر تحت تأثير وظيفة «لم » ولا يقول بذلك أي عربي، وإنما يدل على وظيفة زمنية إطلاقية، فلعل من الأمثل إذن ان نطلق عليه مصطلح «الزمن المحايد» الذي ينصرف إلى الحاضر القابل للامتداد نحو الماضي والمستقبل جميعاً. ولكن الحاضر أولى به لأنه يجري مجرى المثل أو مجرى الحكمة السائرة فكان دلالة الكلام: «والذي لا يعانقه شوق الحياة»، ومن المستبعد ان يكون المعنى: «والذي لن يعانقه شوق الحياة» كما أنه من المستبعد ان يكون المعنى:والذي لم يعانقه شوق الحياة، إذ في التخصيص الزمني تحويل للحياد الذي يكون قادراً على الامتداد في كل الأزمنة، وإضعاف له وإفساد.. لكن الدكتور الغذامي لا يشاطرنا هذا المذهب، ويذهب في قراءته الزمنية لهذه الأفعال مذهباً يجعل فعل الشرط متحولاً إلى المستقبل: «وبذلك تنفلت هذه الإشارة في زمانها من حاضر معلق دخلت عليه (لم) فحولته إلى ماض، وجاءته أداة الشرط «من» فدفعت به نحو المستقبل»(39)

لكن مشكلة أخراة تواجهنا في هذا الإحصاء العجيب، وهي المتمثلة في إهمال:

(9) ومن لا يحبُّ صعود الجبال
يعش ابد الدهر بين الحفر

من إحصاء الدكتور الغذامي:

مَنْ - لاَ - يُحِبُّ: فعل الشرط

يَعِشْ: جوابُه وجزاؤه.

ولمّا كنا نحن نقرأ زمن أفعال الشرط محايداً، اي انه مستقر أساساً في دائرة الحاضر فإن الإحصائية المتعلقة بالزمن الحاضر تتغير تارة أخرى...

إن عدد الأفعال المضارعة الدالة حقيقة على الزمن الحاضر يغتدي اثنين وأربعين فعلاً فحسب (وذلك بإبعاد الأفعال المضارعة الأربعة المنفية بـ (لم) دون ورودها في تركيب شرطي - على أساس انها متحولة إلى الماضي، وبإلحاق أفعال الشرط: -

- وَمنْ لَمْ يُعَانْقهُ
- ولَمْ أَتجَنبْ (بشيء من التحفظ).
- ومن لا يحب
- يعشْ أبد الدهر -

وليس فعلي الشرط كما ورد في إحصائية الدكتور الغذامي.

وقد لاحظنا غياب الحديث، في تحليل الغذامي أو قراءته، عن الوظيفة الجمالية للاستعمالات النحوية، إذ الحديث عن أزمنة الأفعال واستخلاص منها التعلق بالماضي والمستقبل لا يبرز ما في النص من جمال فني، ولا يكشف ما فيه من طاقات جمالية عجيبة، واصطناع الإجراء السيميائياتي في هذه القراءة لا ينبغي له ان يحول دون رصْد هذه اللقطات الجمالية وتحديد وظائف لها في سطح النص وعمقه.

وإذن فإنا لا نعتقد ان إقامة القراءة على تلك الثنائية القائمة على رصد الأفعال والأسماء التي تكون أضرباً للأبيات أو غير أضرب لها مما يفضي إلى ثمرة أدبية. وكان الأولى تحليلها في سياق ورودها في صميم النص، ومن خلال الصور الفنية الدالة على هذه الحركة أو على هذا السكون.

إن التحليل: إجراء يجب ان ينصرف إلى نسج النص أساساً وللكشف عما فيه من جمال فني، ومتحكمات أسلوبية، وانزياحات في الاستعمالات اللغوية، ثم العياج من بعد ذلك على بناه العميقة لإمكان التوصل إلى الظاهرة الأولى المتحكمة في مستويات نسيج النص.

ومهما يكن من أمر فإن إقامة التحليل على ثنائيتين اثنتين: الحركة والسكون ثم المد والجزر، شيء جميل لو انضاف إليه كل عناصر التحليل الأخرى. ثم إن ثنائية الحركة والسكون تبدو غير واضحة المعالم ولا بارزة الأسارير في هذه القراءة التي ربما طغا الحديث فيها عن زمني الماضي والمستقبل، على أي شيء آخر.

أرأيت أننا نستطيع استخراج بنىً أخراة مثل التي كنا أومأنا إليها بإيجاز - ولم نكن نبغي الانزلاق إلى تحليلها بكل التفاصيل الممكنة حتى لا نخرج عن إطار ما رسم لنا في

هذا العمل ـ (ولنتناص، أيضاً، مع إجراءات الدكتور الغذامي الذي أقام تحليله على فلسفة ثنائية) مثل ما يلي:

1 – هناك ثنائية النور والظلام (وقد ألفينا النور يطغى على الظلام).

2 – ثنائية الحياة والممات (وقد كنا لاحظنا ان عناصر الحياة تتغلب على عناصر الممات).

3 – ثنائية الخصب والجفاف (ولكن عناصر الخصب والماء تطغو طغيانًا مطلقاً على عناصر الجدب والجفاف) (حيث لم نكد نجد من معاني الجفاف والصلابة إلا سبعة معانم موزعة على تسعة أبيات من ضمن الثلاثة والستين بيتاً التي تتألف منها القصيدة، وهي: القيد (2)، وعور الشعاب (8)، قصف (11)، الحجر (14)، ظمئت (40+41+42+43)، الجمود (44). ولكن أين هذه من تلك؟ أي أين عناصر الجفاف القليلة من عناصر الخصب والماء وملازماتهما التي يكتظ بها نص القصيدة اكتظاظاً، ويرتكض فيها ارتكاضاً؟.

4 – ثم هناك ثنائية الأمل واليأس أو التفاؤل والتشاؤم (وقد كنا ألفينا عناصر التفاؤل، تطغو طغياناً فائقاً على عناصر التشاؤم...)

إننا ننوه بذكاء الدكتور الغذامي وبراعته في افتراع فكرة الصراع عبر هذا النص، بيد ان إقامته إياها على مجرد ثنائيتين اثنتين لم تستطع استنفاد كل عناصر الصراع الأخرى فيه، كما رأينا، كما ان عدم استنتاج أي من القطبين، أو أي من أقطاب الصراع، مما يهيمن، أساساً، على فكرة هذا النص ونسجه: قد ينقص من قيمة العمل التحليلي القيم الذي نهض به الدكتور الغذامي.

ونحن من خلال البنى الصراعية الأخرى، القائمة على الفلسفة الثنائية ـ طمعاً منا في ان يكون عملنا هذا متناصاً مع عمل الدكتور الغذامي ومنسجما إذن معه ـ التي اجتهدنا في استدراكها على قراءة نص «إرادة الحياة»: يمكن ان نستخلص ان بنية الحركة هي الطاغية على السكون، وان حركة المد ربما تكون هي أيضًا الطاغية على حركة الجزر، والآية على ذلك ان الأصوات التي هي حركة صوتية، يضاف إليها الحركات الصريحة، تتردد في هذا النص بتوتر بلغ قريباً من تسع عشرة حركة صوتية مثل: ودمدمت الريح بين الفجاج (6)، وضجت بصدري رياح أخر (10)، وقصف الرعود (11)،

وعزف الرياح (11)، وأغاني الطيور(34)، ونحل يغني (38)، النبع بين المروج يغنـي (41)، نغمـات الطيور (42)، وهـمس النسـيم (43)، ورن نشـيـد (61)، ووقع المطر (11)، ان ينكسـر (2)، وضجت بصدري رياح آخر (6)، وتلهو بها الريح في كل واد(28)، وتهوي الغصون وأوراقها (27)، ويمشي الزمان (35)، وغيم يمر (38) يرقص فوق الزهر (41)، فميدي(54)، رفرف روح(00) بأجنحة(60)

وإذن فالبنية الحركية هي التي تهيمن على بنية هذا النص إطلاقاً، وما يأتي بعدها من بنى لا يعدو كونه مرتكضاً في فلكها، أو دائرة في مدارها.

فهذا النص إذن عاج بالحياة، محتدم بنار الصراع، متوثب، متفائل، متطلع شديد الحساسية، لطيف الشفافية، بالغ الحركية، ولعله ان يكون ببعض ذلك مجسداً لعهد مضطرب بالأحداث، حافل بالمحن، مثقل بالإحن، وكأنه كان مصراً على تغيير الوضع القائم في الحاضر، للانطلاق نحو المستقبل[40]

إحـــالات

(++) نشر هذا العمل ضمن تحليلات أخرى في كتاب بعنوان: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1984 وكان هذا العمل نشر أصلا في (مجلة القلم)، تونس، ع1976/7

(1) عبدالسلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص21

(2) عبدالسلام المسدي م.س.،ص24-25

(3) سورة الرحمن، الآيات1-4

(4) الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل،443/4

(5) حللنا سورة الرحمن في كتاب لنا تحت الطبع تحت عنوان: نظام الخطاب القرآني.

(6) المسدي: م.م.س، ص24

(7) م.س، ص23

(8) م.س

(9) م.س

(10) م.س

(11) م.س

(12) م.س

(13) م.س

(14) لقد عدلنا عن إدراج قراءتنا الخاصة لهذين البيتين لضيق الحيز، وسندرجها في البحث المطول الذي سينشر تحت شكل كتاب إن شاء الله.

(15) حمادي صمود، قلب الشاعر: محاولة قراءة، الحياة الثقافية، تونس، ع-1984 33، ص91، وكان هذا العمل التحليلي لقصيدة «قلب الشاعر» لأبي القاسم الشابي نشر أصلاً في مجلة فصول، القاهرة،1981

(16) م.س.

(17) J.Dubois et Autres Dictionnaire De Linguistique (Stylistique)

(18) I.D

(19) I.D Stucturaliswe

(20) I.D

(21) حمادي صمود، م. و.م.س، ص93

(22) م.س

(23) م.س، ص94

(24) م.س، ص93

(25) م.س، ص99

(26) م.س، ص96

(27) ابن منظور، لسان العرب (خضر)،

(+++) نشر عمل الدكتور الغذامي ضمن كتاب: «تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة»، دار الطليعة، بيروت 1987 ص12-33

(28) الغذامي، تشريح النص، ص19

(29) م.س.،ص19+20

(30) ابن منظور، م.م.س، (ضرع).

(31) السيوطي، همع الهوامع،2+72

(32) سورة الشرح7

(33) تراجع التفاسير التي لاتبتعد عن هذا التأويل، ومنها: الزمخشري، م.م.س، 4-772 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم7-322، الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن6-176

(34) يراجع نص قصيدة «إرادة الحياة»: الأبيات 46-56

(35) الغذامي ،م.م.س.، ص19

(36) م.س.، ص16

(37) م.س.

(38) زهير بن أبي سلمى، في شرح المعلقات السبع للزوزني، ص104، القاهرة1958

(39) الغذامي، م.م.س، ص17

(40) عدلنا عن إدراج تحليل لنا خاص، وبإجراءاتنا منصب على البيت الخامس والثلاثين من قصيدة «إرادة الحياة»، لضيق الحيز هنا ونضيفه إلى هذا العمل المقتضب حين ننشره في كتاب، إن شاء الله.

أهم مصادر هذه الدراسة ومراجعها

أبو القاسم الشابي : ـ

- الأعمال الكاملة (جزءان)، الدار التونسية للنشر ـ المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984 (جمع وتقديم وتعليق الأستاذ أبي القاسم محمد كرو).
- أغاني الحياة (ديوان شعر) اعتمدنا على عدة طبعات (تونس ومصر).
- الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر 1983.
- رسائل الشابي، الشركة التونسية لفنون الرسم، 1966
- مذكرات الشابي، الدار التونسية للنشر، تونس 1966

- الجابري/ محمد صالح — الشعر التونسي المعاصر، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1974
- الجيار/ مدحت سعد محمد — الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984
- حمدي محمد عبدالوهاب — الشابي شاعر الخضراء، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1984
- خفاجي/ محمد عبدالمنعم — الأدب العربي الحديث، ج2، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة (ب.ت).
- الشابي/ عبدالحميد — محاولة جديدة في دراسة شعر الشابي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس1993
- شوقي ضيف — دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر 1959
- الغذامي/ عبدالله محمد — تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية

معاصرة)، دار الطليعة، بيروت 1987

- كروّ / أبوالقاسم محمد — آثار الشابي وصداه في الشرق، دار المغرب العربي، تونس 1988

أبوالقاسم الشابي (حياته وشعره)، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1973

- أبوالقاسم كروّ / وآخرون — دراسات عن الشابي، دار المغرب العربي، تونس 1966

- المسدي/ عبدالسلام — قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1984

****

دوريات

- الأداب، بيروت، يونيو1953

- أبولو، القاهرة (لسنتي1933-1934)

- الأديب، بيروت، مارس1953

- الأسبوع، تونس، يونيو1950/10/23

- البلاغ 1953/1/14

- الحياة الثقافية، تونس، ع1984/33

****



التعقيبات والمناقشات



د. جابر عصفور - رئيس الجلسة

شكرًا لأخي عبدالملك مرتاض على ما شكرت عليه سعيد السريحي، فهو بدوره لم يصل إلى الوقت المحدد، وأكد أن البلاغة الإيجاز، ومداخلته طريفة وتثير الكثير من الأسئلة والواقع أن المداخلتين متميزتان، فالسريحي حدثنا عن نص الشابي، فكان حديثه كلامًا على الكلام إذا استخدمنا لغة أبي حيان التوحيدي، وعبدالملك مرتاض حدثنا عن الكلام الذي هو كلام على كلام، فهو خطاب في نقد النقد، أو النقد الشارح، وأمام حضراتكم الصورة. قراءة السريحي في النص الشابي، وقراءة عبدالملك مرتاض في النصوص التي ولدها نص الشابي، أو التي دارت حوله، ولحضراتكم الكلام على ألا يجاوز كل متحدث ثلاث دقائق.. تفضلوا.. التعقيب الأول للأستاذ أحمد عباس صالح.

الأستاذ أحمد عباس صالح

لي ملاحظات عامة على الورقتين، واسمحوا لي أن أشير إلى الأوراق الأخرى.. الواقع أن هناك أسئلة كثيرة تدور في ذهن الإنسان وهو قادم إلى مثل هذا المؤتمر وهو يقرأ أبحاثه وأوراقه، وهو التعرف على ظاهرة غريبة جدًا في الأدب العربي المعاصر، وهو أن شابًا صغيرًا لم يكمل الخامسة والعشرين من عمره استطاع أن يؤثر في حركة الشعر العربي، وأن يتجاوز الدراسات، وأن يتصل بشكل مباشر بالجمهور العام، وأن يحصل عل هذا الحب في هذه السن المبكرة، والتعامل مع شاعر بالقطع لم يستكمل الثقافة اللازمة والنضج الكامل واستخدام وتجويد الأدوات، كل هذا يجعل البحث في إنجاز أو في ظاهرة أبي القاسم الشابي تبدو بغير الطريقة التي لاحظتها في غالبية الأوراق.

هذه الأوراق تنظر للشابي كما لو كان رجلاً في الستين من عمره مرَّ بكل التجارب وراجع الأخطاء وصححها وقوّم نفسه، وانتقل من مرحلة إلى أخرى، وكأنه أيضًا في بعض الأوراق منظِّر كبير جدًا في تاريخ الأدب ونظريات النقد. حقيقة - بصرف النظر عما قيل في مسألة المبالغة وغيرها - لم نجد تفسيرًا أو نظرة للإنسان العربي في هذه الفترة من الزمن، حيث إن عمره 25 سنة فقط وكيف كان يفكر في العالم؟ كيف كان ينظر إليه؟ كيف كان يفهمه؟ ماهو القصور في فهمه باعتباره كان في مرحلة سن مبكرة؟

ما هو الخطأ الذي وصل إليه؟ هل وصل إليه نتيجة عدم النضج أم نتيجة خطأ عام موجود في الثقافة الشائعة؟ أما أن ننظر إلى أبي القاسم الشابي على أنه شيء متكامل وله أبعاد في كل شيء، فكان هذا بعيدًا عما كنا نريد أن نعرفه عن الشابي.

النقطة الثانية التي لم يتطرق إليها أحد كما لو كانت سرًا من الأسرار.. لماذا ظل أبوالقاسم الشابي تقريبًا في الظل -- لا أقول في الظل تمامًا – بعد (أبوللو) إلى الخمسينات، فجأة طبع الديوان. الديوان كان موجودًا منذ عام 1934ولم ينشر، ليس من السهل أن نقتنع بأن النشر كان لاعتبارات رقابية، باعتبار النظام في مصر في هذا الوقت لا يسمح لأن الاتجاهات الثورية الموجودة في شعره ليست خطيرة إلى هذا الحد، فقد كانت هناك أشعار مثلها، فقد نشر ديوان «أغاني الكوخ» لمحمود حسن اسماعيل، وكانت مجلات ثورية مثل مجلة سلامة موسى مثلاً... ماالسبب؟ هل السبب هو الإهمال؟ أم أن هذه الهالة العظيمة التي تكونت عن أبي القاسم الشابي لم تكن موجودة بعد وأنه كان رافدًا من الروافد أو تيارًا من التيارات الموجودة. لكن فجأة.. بدأ الاهتمام به، أنا لا أريد أن أجيب عن هذا التساؤل، لأن المفروض أن نجد إجابة عليه في هذه الأبحاث.. ولكن – ربما – تغير المناخ الاجتماعي في مصر هو الذي دفع إلى إعادة بروزه، وأنا أتذكر أنه ابتداء من ثورة ٥٢ بدا كما لو كان المجتمع يبحث عن أسانيد ومبررات من خلال الشعر الحديث والإبداعات الموجودة فعثر وفرح جدًا بأبي القاسم الشابي وفعلاً بدأت الكتابة والتعليقات ونشر الأشعار، وأيضًا انتقال هذه الأشعار إلى الأغاني الشعبية العادية.

ولا شك أن مؤسسة جائزة البابطين التي تخصص دراسة لشاعر من الشعراء لاشك أنها تختار – شاعرًا قضية أومشكلة – وليست مسألة تكريمية، وإنما يشكل مشكلة في تاريخ الثقافة العربية، هذا كان قائمًا بالنسبة للبارودي وهو قائم بالتأكيد بالنسبة لأبي القاسم الشابي، ولكن للأسف ليست هناك إجابة على الأسئلة التي أظن أنها تراود كل من يريد أن يعرف شيئًا عن أبي القاسم الشابي..وشكرًا.

الدكتور أحمد مختار عمر

بسم الله الرحمن الرحيم، في الحقيقة لي سؤال للدكتور سعيد السريحي فهو في كتابته للمذكرة الأولى للشابي كتبها موزعة على أسطر متتالية كما تكتب بعض القصائد أو

قصيدة النثر، فهل عنى بهذه الكتابة أن الشابي كان من البادئين بقصيدة النثر، أو أن المذكرات تدخل تحت ما يُسمى بقصيدة النثر؟، وخصوصًا أنه جاء في الكثير من الصفحات ووصف هذه المذكرات بما يوحي بذلك، حينما قال مثلاً: حينما تجيء المذكرة الأولى وفق هذا البناء وتتحرك في هذه الدوائر فإن ذلك يعني أنها ليست سوى قصيدة تخلت عن أوزانها وقوافيها، أو أنها بديل لقصيدة تعصت على الامتثال.. أنا في الحقيقة أسأل هذا السؤال لأنه لم يصرح بذلك ولكنه أوحى بهذا الإيحاء.

السؤال الثاني للدكتور عبدالملك مرتاض وأنا في الحقيقة معجب بالبحث والنقد اللغوي الواضح وخصوصًا في بعض الأبحاث، ولكني أسأل الدكتور مرتاض – في الحقيقة – عن بعض المصطلحات التي استخدمها، والتي لم أفهمها جيدًا، فهو يستخدم – على سبيل المثال – كلمة «معنم» ويكررها في البحث عدة مرات، أنا خمنت أن يكون قصده بهذه المصطلح الوحدة الدلالية على طريقة الفونيم والصوتم والصوتيم...... إلى آخر هذه المصطلحات، لكن هذه أول مرة أصادف هذا المصطلح، ليست هذه مشكلة، المشكلة أنه حين استعمل هذه المصطلح في سياقات البحث استعمله بطريقة لا أوافقه عليها، فهو – مثلاً – يستخدم كلمة «معنم» لا على أنها الوحدة الدلالية، ولكن على أنها المفرد، أو على أنها الواحد في هذه الوحدة، بمعنى أن كلمة «فونيم» مثلاً أو كلمة صوتيم أو كلمة مورفيم.. إلخ، هذه تعني أنها وحدة ليس لها تحقق خارجي، وإنما تتحقق خارجيًا بأفرادها، بمعنى أنني لا أقول الفونيم الفلاني موجودًا في كذا، ...لا إنما هو الفرد من أفراد الفونيم أو الفورن هو الموجود في الاستخدام الواقعي الفعلي، فحينما يقول مثلاً: لم نجد من معاني الجفاف والصلابة إلا سبعة معانم أنا أعكس العبارة فأقول: لم نجد من معنم الجفاف والصلابة إلا سبعة معانم لأن المعنى إذا هو الفرد من المعنم، والمعنم يتحقق في أفراده، وبالتالي تكون الكلمة الأولى «معنم» والكلمة الثانية «معانم» هذا ما أفهمه طبعًا بالإضافة إلى كثير من الألفاظ والمصطلحات التي يستخدمها ويصكها صكًا ربما تغتفر لشعراء الحداثة أو للمبدعين لكن في البحوث العلمية لا بد أن نلتزم باللغة الفصحى السليمة، فالفعل «يطغو» لا أجده في المعاجم ولا أعرفه، كلمة «أخراه» التي استعملها عشرات المرات لا أعرف من أين جاء بها؟! كلمات كثيرة.. إجرادات... التأفيقية.. تتغافض معًا.. لم أفهمها، لا أفهم ما يريد من كل هذه الكلمات وشكرًا..

في الواقع ليس لدي تعقيب طويل، وإنما أود أن أتساءل فقط بالنسبة لمشكلة عامة، فأغلب المتحدثين يشكون من أن الموضوع قد فرض عليهم فرضًا ويعتذرون، والدكتور عبدالملك مرتاض يغير أيضًا في العنوان يقول: غيروا في هذا العنوان لأني اكتشفت أن القراءة أفضل من التقويم.. أو شيء من هذا القبيل. أنا أعتقد أن الصديق سعيد السريحي قد وقع أيضًا في هذا المأزق، وحاول بذكائه المعهود أن يحوّر الورقة إلى أن يجعلها في الواقع شعرًا.. الدكتور عبدالملك مرتاض يقول أن 99% مما كتب عن الشابي كان يتناول الشعر ولا يتناول النثر، وأنا أعتقد أن ورقة السريحي قد أصبحت يتيمة بين الأوراق لأنه يتحدث عن الشابي ناثرًا، فلذلك حاول أن يتخلص من هذه النثرية بأن يجعل من مذكرات الشابي بديلاً عن القصيدة، ولذا أجد في عنوان البحث «في انتظار ما لا يجيء.. مدخل لقراءة أعمال الشابي النثرية» الشق الأول من هذا العنوان الموازي لعنوان في «انتظار جودو»، من الواضح أن الباحث استعاره للدلالة على انتظار شيطان الشعر الذي انقطع عن الشابي مدة طويلة... شهرين كما يقول ولكني في الحقيقة لم أجد ما يبرر هذا العنوان الطريف لأن الشابي لم يكن الوحيد الذي انقطع عنه الإلهام، وأنا أعتقد أن انقطاع الإلهام عن الشعراء رحمة لأن شيطان الشعر لو كان يستمر مع هؤلاء الشعراء لملئنا ملأً ونزيفًا وعندنا شاعر اشتهر بكثرة شعره، يقول:« إنني أنزف»، فقلنا له: إذا كنت تنزف فما ذنب القرّاء من هذا النزيف، وأنا أعتقد أن انقطاع شيطان الشعر شهرين ليس كثيرًا يا أخي! وغير معقول أن الشابي تحول إلى كتابة المذكرات كي يعوض هذا الانقطاع الذي لا يجيء، الشابي لم يكن الوحيد الذي انقطع عنه الإلهام، ولا أظن أن كتابة المذكرات يمكن أن تكون سلوانًا عن ذلك الحب المنقطع.

أما الشق الثاني من العنوان «.. مدخل لقراءة أعمال الشابي النثرية» فإنني كنت أتمنى أن يحدد الباحث أولاً هذه الأعمال النثرية التي أراد أن يقترح مدخلاً لها، ولم أجد سوى المذكرات والمحاضرة التي تحولت إلى كتيب اسمه «الخيال الشعري عند العرب».

الملاحظة الثانية: إن محاولة إيجاد علاقة بين نثر الشابي وشعره محاولة ذكية كما ذكرت، ولكن التحليل الأسلوبي الذي أتى به الباحث في تحليله لنصوص الشابي ينطبق –

في الحقيقة - على الكثير من النصوص الأخرى السائدة في ذلك العصر، ولاسيما النصوص المهجرية، فالبناء الدائري على حد قول الباحث والمتمثل في تكرار بعض العبارات والجمل ليست خصيصة شابية، بل هي سمة عامة لكتابات ذلك العصر شعرًا ونثرًا، ونستطيع أن نرجع إلى جبران والرافعي بل والمنفلوطي، فالسؤال الذي يطرح هنا: ألا يمكن الاستغناء عن «الشخصي» أو الذاتي أحيانًا، إذا ما كان هذا «الشخصي» يمثل ظاهرة عامة في عصر أو فترة زمنية معينة، أنت الآن تحلل الشابي على أساس أن عنده خصيصة أسلوبية تقول إنها هذا التكرار الدائري الذي تحول بالمناسبة إلى شعر، في الحقيقة إن هذه ليست خصيصة يقتصر بها الشابي، وكنت أتمنى ألا يقتصر حب السريحي للنص وحب غيره من النقاد المحدثين إلى أن يقتصر على النص فقط عند الشابي، ولكن كان ينبغي أن يمد نظره إلى العصر بكامله فسيجد أن كثيرًا من الظواهر - في الواقع - عامة، وليست خاصية ذاتية، فإذن هذه الفرضية - في الواقع - تقتضي هدم كثير من النتائج التي توصل إليها السريحي ويمكن توصل إليها غيره وشكرًا..

الدكتور محيي الدين صبحي

الأستاذ السريحي أدخلنا في ثنائيات متوترة جدًا، توتر العلاقة بين الذات والموضوع، توتر المستقبل بنفي الماضي، الآخر ينفي الذات، النفي المتبادل، حديث عن الروح العربية هو حديث عن أزمته مع هذه الذات، الاتكاء على الثنائيات مضلل، لأنه لو حللنا في العمق نجد الأضداد تتلاقى عند الجذور، وأعتقد أن للسريحي من الأريحية ما يجعله يصل إلى هذه الجذور.. مع محبتي.

قصتنا مع الدكتور عبدالملك مرتاض أنه لم يحب البحث ولكنه سيؤلف كتابًا.. وقد ورد في بحثه ما يقول بالحرف. إن المنهج النفسي دخيل على الأدب،علم النفس كان أصلاً لمحاولة معالجة المرضى بالعقول، ماهذا؟ النقد نص معرفي أولاً، ثانيًا النقد علم ناقص، كونه علمًا ناقصًا يعني يحتاج لكل العلوم، وليس له الحق أن يرفض أي علم، ثم علم النفس - لا نريد الدفاع عنه أنتم تعرفونه أكثر مني - محاولة لرسم خريطة للنفس البشرية.. الباحث ترك كل الذي كتبه عن الشابي، وقدم ثلاثة مواضيع.. تجاوز كل البحوث، ولخصها في ثلاثة بحوث بشكل كيفي تمامًا، لا يجوز هذا التعسف، لو قرأ

البحوث يستطيع أن يلخص كل بحث في جوهر فكرته في ثلاثة أو أربعة سطور، وهذا يكون منسجمًا مع البحث (Formatianal) يعطينا معلومات ولا يعطينا آراء، غير مطلوب أن يعطينا آراء أبدًا، أخيرًا كتب من أربعين صفحة اثنتي عشرة صفحة عن «عذبة أنت» وهل تنسجم مع الحواس أم لا؟ والمذوق والمشموم.. ماهذا التمحل؟! الصفة في الشعر لا تأتي بنصيتها، تأتي لإيحائها، والذي لا يقرأ الشعر على هذا الأساس ليس له حق ممارسة النقد.. «عذبة أنت» من العذوبة، من الطراوة، من النقاوة.. تناقشها في12 صفحة (شو صاير بالدنيا؟!).. قلنا لكم أمس: ارحمونا واليوم أقول: ارحموا القصيدة.. ارحموا الشعر، يعني ما هكذا تورد الإبل.. بعد ذلك أشار إلى المعنم والزبر والزبور والأخراة.. واستغراق في تفصيلات المنهج هذه عادة سيئة جدًا موجودة عند المغاربة وانتقلت بعد ذلك إلى المشارقة باعتبار العرب ينقلون الأسوأ عن بعضهم... يا أخي أنا ما جئت لأحضر محاضرة، لا أريد أن أعرف شيئًا عن منهجك، أنا أريد النتائج التي توصلت إليها أنت كباحث، هذه النتائج لم نصل إليها، عرض بحث المسدي وعرضه موجود، ولم يستطع تلخيصه، أين فكرة المسدي عن الشابي في هذا البحث؟.. غير موجودة، أخذ جملاً وردَّ عليها!! هذا السجال يصلح بينك وبينه ولكنه لا يصلح لبحث وشكرًا....

الدكتور محمد مصطفى هداره

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً الأستاذ الدكتور منصور الحازمي عفاني من كثير مما كنت أود أن أقوله، وأنا موافق تمامًا على كل ما علق به على ورقة الأستاذ سعيد السريحي، وأود أن أضيف شيئًا آخر على هذه الورقة، كنت أتمنى من الباحث أن ينظر في نثر الشابي في إطار النثر الذي الذي كان موجودًا في هذه الفترة في البلاد العربية، وفي المدارس الأدبية وخاصة مدرسة المهجر ومدرسة الفجر الأدبية السودانية، بل هذا الكلام الذي قاله الشابي عن «أنني شاعر مجنون» أتى به الأمين علي مدني في كتابه «أعراس ومأتم» وهو أديب سوداني في الفترة ذاتها بنص هذا الكلام، كنت أتمنى أن يكون هذا موجودًا حتى نستطيع أن نقوم نثر الشابي تقويمًا عادلاً وألا نركز على «الخيال الشعري عند العرب» لأن الأوراق الكثيرة تناولت هذا الجانب.

أما الأستاذ الدكتور عبدالملك مرتاض فأنا عاتب عليه حقيقة لأن موضوع «التقويم» ليس بالضرورة أن يكون من أستاذ لبحوث تلاميذه، فالتقويم اصطلاح نقدي معترف به، وأيضًا كنت أرجو أن يرجع إلى اللجنة المنظمة لمحاولة تعديل العنوان إذا لم يشأ أن يكتب بحثه تحت هذا العنوان، ولا يضطر إلى كتابة شيء لا يرضى عنه، أما إذا جئنا إلى البحث نفسه، فالبحث ينقصه الكثير والكثير جدًا من الكتابات النقدية، وأنا أذكر بحثًا لي نشر في مجلة «المجلة» المصرية في يناير 1959بعنوان «الشابي بين الحقيقة والخيال» وهو فيما أزعم دراسة نقدية موضوعية جادة ليست تقريظًا وليست نقدًا تقليديًا كما يقول عبدالملك مرتاض على بعض النقود ورد عليه أبوزيان السعدي التونسي بعدة مقالات بعنوان: «الشابي وقسوة الدكتور هداره» على أية حال كنت أتمنى أن يرجع الدكتور عبدالملك مرتاض إلى اللجنة المشرفة على إخراج إنتاج الشابي، والتي قامت بعمل دراسة ببلوجرافية عن كل ما كتب عن أبي القاسم الشابي، ليستطيع أن يلم به، أما هذا التقسيم ففي الحقيقة أنا لا أوافق عليه أبدًا، حكاية التقاريظ ثم النقد التقليدي ثم النقد الحديث، التقاريظ هذه خارجة عن إطار النقد، ليست نقدًا، هي عبارات مجاملة أو رثاء للشابي في وقت أن مات، ثم ينحاز الدكتور عبدالملك مرتاض للنقد الحداثي ليركز عليه طبعًا هذه مسألة غير موضوعية على الإطلاق، كنت أتمنى أن يكون موضوعيًا في بحثه، وأن يضع البحوث في مجالها التطبيقي الصحيح لنعرف التقويم الحقيقي لما كتب من نقد حول الشابي سواء في المضمون أم الشكل.وشكرًا.

الدكتور أحمد الطريبق

بخصوص بحث الصديق الدكتور عبدالملك مرتاض لي ملاحظة منهجية تتعلق بالتقسيمات، ماهي الدواعي التي جعلت الباحث يقسم بحثه تقسيمات تصنيفية (أي عناوينية) إذا صح التعبير؟ لماذا لم يرجع إلى تقسيم آخر حول القضايا التي أثيرت عن الشابي؟ قضايا تتعلق بارتباطه بالمدرسة المهجرية، أو ارتباطه بالرومانسية أو غير ذلك.

النقطة الثانية، وهي أن بحث صديقي المرتاض أرجعني عشرين عامًا حيث سبق لي عام 1970 أن انجزت بحثًا صغيرًا تحت إشراف الدكتور الأستاذ السرغيني وعنونته

«الشابي ودارسوه» وأنا سأبعث لك بنسخة عن هذا البحث الذي أعتبره الخطوة الأولى في مجال البحث العلمي ولكن إلى حدود عام1970.

النقطة الأخيرة: وهي صغيرة جدًا حول بحث الصديق السريحي، وهو حينما رأينا العنوان يتعلق بالشابي ناثرًا بدون أن يضعه تحت مذكرات مخصصة، فهل اطلعتم على ماطبعه الإخوة التونسيون ضمن المجموعة الكاملة خاصة كتابه «الخيال الشعري». بعض النصوص التي كتبها الشابي في المجموعة الكاملة وطبعت بتونس أعتبرها كأنها شرح شعري لقصائد كتبها، من هنا تتجلى شعريته النثرية عن شعريته الإيقاعية الموزونة، فلهذا كان على الباحث أن يستوعب هذه النصوص النثرية التي طبعت وبموازاتها كذلك بنصوص أخرى سبقني إلى ذكرها الأخ هارون كالرافعي مثلاً أو غير ذلك...وشكرًا.

الدكتور حمادي صمود

الحقيقة أنني أعجبت ببحث الأستاذ سعيد السريحي، وأعتقد أن من أهم النتائج التي وصل إليها قوله: إن الشابي كتب اليوميات على نهج الذكريات، بمعنى أنه في يومه كان يستعيد أمسه، أي أنه في الحاضر يستعيد الزمن الماضي وإن صح هذا فسنكون سعداء جدًا، لأننا في فريق العمل الذي تكرّم الأخ كمال عمران بالإشارة إلى العمل الذي أنجزه والكتاب الذي أصدره – انتهينا إلى أن شعر الشابي هو التفات إلى زمن البدايات وأشواق تائهة تستعيد بالكتابة الوجود قبل الخروج من الجنة، وقد كتب زميل لنا مقالاً مهمًا اسمه، (الأسطوري في شعر الشابي.. الخط والدائرة)، إذن إذا صح أن الشابي يكتب اليوميات على شاكلة الذكريات وجدنا جسرًا مهمًا بين شعره ونثره باعتبار أن هذا التقسيم يصبح لا معنى له. إنه يصدر عن رحم واحدة، وعن والدة واحدة، لكن تبقى المشكلة قائمة في البحث الذي قدمه الأستاذ سعيد لأنه عند الحديث عن الخيال الشعري عند العرب نلاحظ أن الشابي وهو ينتصر للشعر يستشرف دائمًا المستقبل، يتحدث عن اليوم وعن المستقبل، وهذه إشكالية من الإشكاليات الكبرى في أدب الشابي تتمثل في علاقته بالزمن، في رأيي الخاص إن الأمر يعود إلى توتر عميق كان يعيشه الشابي في شعره، ويبدو من خلال هذه القراءة أنه يعيشه أيضًا في نثره، هذا التوتر بين ما يمكن أن نسميه بالبعد المورفولوجي والبعد الأنطولوجي. إن الشابي في بحثه عن الشعر وأشكاله

وأدواته، كان دائمًا ينتصر للمستقبل، ولكنه في ذاته وفي وجوده كان يبحث عن أشواقه التائهة وعن الزمن الضائع، وعن هذا التوتر - في رأيي - نشأ أدب الشابي شعرًا ونثرًا، وبذلك نرى أن الشابي يقع في مدار من أهم مدارات الشعر، وبهذا المعنى فإنه شاعر كبير، الشعراء الكبار ليسوا بكم الشعر الذي كتبوه، ولا حتى بما قد يكونون ارتكبوا أحيانًا من زلات عروضية فيما كتبوا من شعر، إنما أن تكون كتاباتهم تعبيرًا عن قضية.. عن حيرة، وهذا الحيرة - في رأيي - هو هذا التوتر الأبدي الذي يعيشه الشابي بين شكل يريد أن يكون جديدًا وبين صدوره عن بحث مظلم عن زمن سماه في قصيدة رائعة اسمها «الأشواق التائهة».. وشكرًا..

الأستاذ خلدون الشمعة

لدي ملاحظة منهجية حول بحث الصديق الدكتور السريحي، أود أن أشير على هامش هذا البحث الممتع إلى أنه حرضني على التفكير في ضرورة البحث مجددًا في مسألة المصطلح النقدي وهي مسألة تطرح في كل ندوة وفي كل لقاء، كنت أتمنى أن يكون الوعي بالمصطلح النقدي لدى صديقي السريحي حاضرًا، وخصوصًا أن قراءته لنص الشابي تتجنب اللجوء إلى المرجعيات النقدية التي يستدعيها هذا النص. ما أريد قوله.. أن الأجناس أو الأنواع الأدبية التي يمكن العودة إليها والاستهداء بها كمؤشرات نقدية تساعد على وصف وتقييم الاستراتجيات التي انتهجتها مذكرات الشابي، لو فعل الدكتور السريحي ذلك، أي لو عاد إلى التمييزات وفروق الاستخدام التي استقرت في النقد الحديث وهو معني به دون شك، لتمكن من التوصل إلى صورة نقدية تساعدنا على أن نخطو خطوة إلى الأمام في تطوير الدراسات المتعلقة بالشابي، فما هي المحددات النقدية التي تثيرها هذه الصفحات القليلة، هل هي من نوع تسجيل للوقائع (Cronicles) أم لعلها تنتمي إلى اليوميات (Dairy)، هل هي مذكرات؟ ماذا عن السيرة الذاتية؟ هل هي مشروع سيرة ذاتية؟ هذه المحددات النقدية كان يمكن أن توصلنا إلى توصيف منهجي مناسب، يمكن أن يكشف بدوره عما تمكن الشابي من إنجازه في عمره القصير، هذه ملاحظة منهجية عابرة أردت أن أضيف بها شيئًا إلى هذا البحث الممتع والجميل.. وشكرًا.

لعلنا لاحظنا مشكلة افتقاد النظرة الكلية التي تضع الظاهرة الأدبية في مكانها من زمانها وبيئتها، مرة أخرى سمعنا حديثًا كثيرًا عن كتاب «الخيال الشعري عند العرب» سمعنا عنه حديثًا باعتباره منبعًا من منابع إلمام الشابي بنظرية الشعر، وسمعنا عنه حديثًا باعتباره وثيقة نثرية مكتوبة كحديث اليوم، ولكننا في نهاية الأمر أصبح يعوزنا شيء هام: ما قيمة هذا الذي تضمنه هذا الكتاب؟ وما موقعه من التراث النقدي المعاصر؟ لقد تحدث هذا الكتاب عن نظرية الشعر، مفهوم الخيال، الصورة، ولكن المتعقب لسلسلة البحوث النظرية التي ظهرت منذ أواسط القرن التاسع عشر بدءًا من المرصفي في «الوسيلة الأدبية» مرورًا بمطران في المجلة المصرية عام 1908وفي مقدمته لديوانه وحديثه عن الشعر.. مرورًا بالعقاد في تقديمه لديوان المازني، مرورًا به وبالمازني في كتاب «الديوان في النقد والأدب»، من يتعقب كل هذه السلسلة حري به أن يضع الشابي بكتابه «الخيال الشعري عند العرب» وسط هذه المساحة من البحوث النظرية التي تتناول ماهية الشعر، ووظيفة الشعر ومفهوم الصورة الأدبية وما إلى ذلك، لا نريد في نهاية الأمر أن ننزع عن الشابي الألوان المحلية التي رفدته وأثرت فيه وتأثر بها، ولو قد فعلنا ذلك لنزعنا عن الشابي – فيما أرى وفيما أحسب – جزءًا هامًا جدًا من مكوناته الأصيلة، لو أن كتاب «الخيال الشعري عند العرب» وهو يكون واسطة العقد في بحث د.السريحي، لو أنه نظر إلى هذا الكتاب من هذه الزاوية لاستطاع – كما قلت – أن يضع هذا الكتاب في مكانه من تطور نظرية الشعر في اللغة العربية المعاصرة ولا ستطاع أن يلمح مشابه وأصداء في هذا الكتاب من بعض ما قاله مطران والعقاد، وأذكر مثالاً واحدًا كي لا أطيل، حينما يتحدث الشابي عن أن العبرة في لغة الشعر ليست بالشكل ولا باللون، نرى أنفسنا نستحضر على التو كلام العقاد في الديوان «إذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ثم تذكر شيئًا أو شيئين يماثلانه في الحمرة، فما زدت على أن وضعت أمام أبصارنا ثلاثة أشياء حمراء بدلاً من شيء واحد».

اسمحوا لي بالانتقال إلى ملحوظة سريعة على البحث القيم للأخ الدكتور عبدالملك مرتاض، بحث الدكتور مرتاض يدخل في نمط جديد من أنماط الكتابة النقدية في عالمنا العربي، وهو ما يسمى بنقد النقد، وفيما أرى فإن الشرط الأولي في مثل هذه البحوث هو

الاستقراء قدر الإمكان، ولا أقول الاستقراء التام، ولكن استقراء البحوث التي كتبت، والنقود التي تناولت شيئًا بعينه، والدكتور عبدالملك إنما لاحظ فقط ثلاثة من هذه البحوث، ولا أريد أن أشير إلى دلالة الأسماء التي تُنولت في هذا البحث، ولا إلى الأسماء التي تُجنبت، فقد كتب في هذا الموضوع الدكتور القط والدكتور مندور.. وكذا.. وكذا.. ولكنه قصر اهتمامه على بحوث بعينها، وألحظ أيضًا في نقده لهذه البحوث كان نقده مما يسمى بالنقد الموضعي.. كلمة.. إشارة، وقد حمل على الدكتور المسدي حملة شعواء لأنه استعذب كلمة «عذبة» في مطلع قصيدة «صلوات في هيكل الحب» للشابي، وقال: إنها تنصرف إلى المشروبات فأين إذن نضع كل محاولات الحداثة ومحاولات الرمزيين فيما يسمى بتراسل معطيات الحواس إذا كنا سنفهم كل كلمة وكل صفة وكل خاطرة بمعناها الحرفي؟ كان الأمر يحتاج إلى قدر أكبر من الرحابة التي كان يمكن أن تثري هذا البحث أكثر مما أثرته، وأخيرًا الدكتور عبدالملك أخذ على الدكتور الغذامي تصنيفاته لبعض الأفعال النحوية وقراءاته وكذا، وفي نهاية الأمر أخذ عليه أن قوله «ومن تعبد الأرض أحلامه» الدكتور الغذامي قال: إن هذا فعل مضارع رأى الدكتور عبدالملك أنه فعل ماض، فهل حقًا هذا فعل ماض؟ شكرًا سيدي الرئيس.

الدكتور محسن الموسوي

لدي سؤال أول، ابتدئ بالدكتور عبدالملك مرتاض، طبعًا في نقد النقد لابد من وجود استراتيجيات يمتلكها الباحث عادة أو الناقد في مثل هذه الحالات، ولكن لاحظت أن هذه الاستراتيجيات تغيرت ثلاث مرات عند معالجة الأبحاث المذكورة للدكتور المسدي وصمود والغذامي، كان بودي أن تكون هناك استراتيجية واضحة للناقد أولاً، بقصد بلوغ البحوث وبلوغ الاستخلاصات النهائية حول الموضوع.

من جانب آخر أنتقل إلى الصديق الدكتور السريحي في قراءة أدبية لذيذة وهي لم تُصب بأذى بالغ في واقع الحال حتى جراء الانعطاف نحو خطاطة الثنائيات، المشكلة في الثنائيات كما عولجت من قبل آخرين، - ولكني سأنتقل في خطوة أخرى باتجاه هذا الموضوع - أنها يمكن أن تحدد المنهج النقدي كثيرًا ولهذا حالما بدت محددة كثيرًا لسعيد السريحي، لاحظت أنه انتقل فورًا إلى انفراجات التاريخانية النقدية للتخلص من الورطة

التي يمكن أن يقع فيها جراء هذا، ثم جاءت الخلاصة في نتيجة البحث حول اضطراب درس الخيال وصمت المذكرات، وكأنها تتعارض مع المتن الأساسي لما ورد في هذا البحث، ولهذا السبب كانت ثمة كلمات تتكرر ومفردات داخل البحث مقوضة في واقع الحال لكل فكرة الثنائيات، فكرة التجربة على سبيل المثال التجربة الشخصية مقابل تجربة العالم، التجربة العربية مقابل الغربية، هذه المفردات الكثيرة أخذت البعد الآخر بعيدًا عن النسق البنيوي الذي تم اعتماده أساسًا في هذا البحث، تم الانتقال إلى مشكلة أخرى، هذه المشكلة أيضًا واجهتها إضافة من المشكلات المستجدة، عندما أراد الناقد أن يتوصل إلى مطابقة النصوص بين القصيدة من جانب وبين المذكرة الأولى التي يمكن أن تكون قصيدة تخلت عن أوزانها وقوافيها كما يقول الدكتور السريحي، هذا التطابق يدل أيضًا على حضور الأنا، ولكنه حضور – في هذه الحالة – لا يبدو متوترًا أو مضطربًا على الأقل، ولا يبدو حضورًا صامتًا أيضًا، لهذا السبب فكرة التجربة من جانب وفكرة تعددية النصوص المتطابقة باتجاه نص موحد واحد لشخصية من جانب آخر، يبدو وكأنها دللت على شيء يتصارع قليلاً مع طبيعة الاستنتاجات الواردة في مثل هذه القراءة الأدبية اللذيذة.. وشكرًا..

الدكتور إبراهيم السعافين

ثمة ملاحظات عامة حقيقة تطرق إليها الإخوان، ولكن من خلال البحوث التي استمعنا إليها على مدى هذه الجلسات، قد تبدو لنا ملاحظة عامة أن الحديث يمكن أن يكون عن بنية عامة قد أسميها بنية القصيدة أو العمل الرومانتيكي، فإذا نظرنا في هذه الدراسات سنجد أن نتائجها قد تنسحب على القصيدة المتأثرة بالرومانتيكية ولا أقول القصيدة الرومانسية أو الرومانتيكية وإنما على القصيدة المتأثرة بالرؤية الرومانتيكية في العالم العربي سواء أكان ذلك عند جماعة أبوللو أوعند المهجريين، وهذا لا يقلل – حقيقة – من قيمة هذه البحوث، ولكن نحن ننتظر نتائج تتصل بالشاعر نفسه أو بالقصيدة المدروسة نفسها، فإذا كنا نتصور أن القصيدة – أي قصيدة – تختلف عن القصيدة الأخرى – كل قصيدة لها بنيتها الخاصة – فنفترض أن كل شاعر لشعره بنية خاصة فنتوقع أن نجد ذلك في هذا الموضوع.

هناك بعض التساؤلات الموجزة للأستاذ سعيد السريحي الذي وضع المذكرات في مواجهة الذكريات، وأتصور أن الذكريات، ولو أنها في الماضي والمذكرات في الحاضر، هي مكوِّن وقد يكون مكونًا أساسيًا من المذكرات حتى تصورنا أن الذكريات أصبحت جنسًا أدبيًا.

نقطة أخرى في بحث الأستاذ السريحي تتصل بمبدأ الاختيار في الأدب، إذ تصور - أو هكذا فهمت من خلال عبارة وردت في البحث - تصور حياد الكاتب - يفترض الباحث حياد الكاتب - حين يوحي بأن المذكرات ينبغي أن تكون سجلاً أمينًا لوقائع اليوم والليلة، وأظن أن أي عمل أدبي عنصر الاختيار أساسي فيه ولا يمكن أن نتصور أن اليوميات ستكون سجلاً أمينًا لوقائع اليوم والليلة.

نقطة أخيرة تتصل بالفترة التي عاشها الشابي، فقد عاش فترة قصيرة جدًا، فمتى بدأ يكون أفكاره النقدية ووجهة نظره للعالم؟ ثم كيف تطورت في السنوات الأخيرة؟ هذه السنوات مهمة جدًا، لم يكن عمره ممتدًا حتى نستطيع أن نتغافل عن الفترة التي تلت كتابته لـ«الخيال الشعري عند العرب» أو «اليوميات».. وشكرًا.

الدكتور سعيد ياقطين

الملاحظة الأولى سبقني إليها الدكتور خلدون الشمعة وهي متعلقة بالأجناس الأدبية، فنحن نعرف جميعًا أن الرومانسية العربية ولدت العديد من الأنواع الأدبية سواء في مجال الشعر أو مجال النثر، لذلك فالسؤال الذي أطرحه هو ما هي المحددات النوعية التي بنى عليها الأستاذ السريحي حديثه أو تركيزه على المذكرات؟ في حين نجد هناك أنواعًا متعددة قريبة من هذه المذكرات مستعملة في التراث الرومانسي مثل: الذكريات، الخواطر، التأملات، المقالات... إلى آخره، ويبدو لي ان إعادة النظر في مشكلة الأجناس الأدبية من المشاكل التي على الدرس الأدبي العربي أن يوليها ما تستحق من الاهتمام.

الملاحظة الثانية: استبعاد الأصناف الثلاثة في عرض الدكتور مرتاض جعلنا نرى أنه يمارس نقد النقد بهدف أو باستراتيجية غير محددة، لأن ما يهم نقد النقد ليس هو فقط في رأيي تبين الدراسات الجديدة، لا سيما أن نقد النقد إذا ما ارتبط بجماليات التلقي

يمكن أن يعطينا إمكانيات هامة للتعرف على كيفية استقبال الشابي من خلال الدراسات الأدبية، ويبدو لي أن جماليات التلقي أعطت الشيء الكثير لنقد النقد.

الملاحظة الأخيرة ما كنت أريد الإدلاء بها لولا أنها أثارت الشيء الكثير وهي أننا لا ننقل عن بعضنا الأسوأ ولكن مشكلتنا هي أننا لا نريد أن ننصت إلى بعضنا وأن نتواصل، وتبدو هذه المشكلة كبيرة جدًا لأسباب يضيق المجال عن تحديدها، لذلك فمشكلة المصطلح كالتي أثيرت مثلاً مع «معنم» فهناك العديد من المقابلات العربية والمقترحات التي في رأيي لكي نقدم مقترحًا جديدًا لابد من الاطلاع على المقترحات الموجودة قصد مناقشتها وتطويرها، لأنه بدون ذلك يظل كل واحد منا يغني على ليلاه، ولكن في هذه الحالة لا يمكن أن يتحقق التطور المقصود وهو التواصل بهدف التطور... وشكرًا.

الدكتور ماهر حسن فهمي

تحدث الأستاذ الدكتور السريحي عن المذكرات والمحاضرة «الخيال الشعري»، ولا أدري لماذا ترك «الرسائل» وهي مطبوعة، وكل شيء يمكن أن يعمل الإنسان فيه عقله سوى الرسائل فهي فيض الخاطر، وكم يتمنى الإنسان أن يستعيد رسالة في بعض الأحيان ولكنها تكون قد أفلتت ووقعت في يد الزمن، ولو جمع الأستاذ سعيد بين المذكرات والرسائل لاستطاع أن يستخرج لونًا من ألوان السير الذاتية منهما معًا وهناك أيضًا مقدمة ديوان «الينبوع» وقد تركها الباحث أيضًا دون أن يذكرها، ولكن بالرغم من كل هذا فإن الشابي شاعر وليس ناقدًا إطلاقًا، ومن هنا عندما تحدث الأستاذ السريحي عن المحاضرة تحدث عن النظرية النقدية، ولكن السؤال المطروح هل كان الشابي يجهل التراث؟ لا أعتقد هذا، لو امتد به العمر لغيّر هذه المحاضرة، وكنت أتمنى من المحاضر أن يدخل إلى لب المحاضرة؛ لأن هذه المحاضرة لو قرأها الشباب لا نصرف عن تراثنا الأدبي كله.. هذه المحاضرة كان ينبغي أن يدخل في لبها وأن يناقشها حتى لو كان غيره قد ناقشها من قبل، فهذا الشعر الذي أبدعته الصحراء المجدبة أبدعت لوحات ذي الرمة وغيره، وهذا الشعر العربي الذي أبدعته الصحراء جعل العرب في عصر الترجمة يعرضون عن ترجمة الشعر اليوناني لاعتزازهم بشعرهم، هذه الصحراء المحرومة من الجبال - كما يقول - هي التي أفرزت الشعراء وأنبتت الأنبياء وهناك نظريات الآن حول

الجبال الشاهقة التي تشل الخيال كما يحدث في سويسرا على سبيل المثال. هذا الشعر الذي لا يفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس تجعلنا نظن أنه لم يقرأ المتنبي كما ينبغي، لأن ابن الأثير حين سأل القاضي الفاضل: لماذا يهتم المصريون به بعد وفاته بسنوات؟ قال: لأنه ينطق عن خواطر الناس. هذا الشعر الذي ينظر إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحطة كما يقول هو الذي أبدع شعر العذريين الذي نقله «التروبادور» بعد ذلك، ولذلك كنت أتمنى من المحاضر أن يدخل إلى أعماق هذه المحاضرة وأن يناقشها بدلاً من أن يتوقف عند النظرية وحسب وشكرًا..

الدكتور كمال عمران

قد كنت سعيدًا بما استمعت من كلام في محاضرة الدكتور السريحي لسبب بسيط هو أن فيها ما يلتقي مع ما ذهبت إليه دون اتفاق في تقديم المذكرات، في مقدمة وجيزة بسيطة، ولكن أكثر من ذلك هو أن هذا العمل في نظري وإن كان قد اقتصر على نماذج من نثر الشابي، ونثر الشابي أكثر من هذا بكثير، وهو مضبوط منذ القديم أشار إليه منذ سنوات بعيدة الأستاذ أبوالقاسم كرو فيما كتب، وكذلك الأستاذ توفيق بكار في مقالة له في حوليات الجامعة التونسية. لكن المهم في نظري وأنا سعيد بما قرأت واستمعت إليه؛ لأنه بطريقة خاصة يعطيني يقينًا آخر أن الشابي لم يكن ذلك الصدى بقدر ما كان صوتًا استطاع أن يتفاعل وأن ينطلق مما نهل من ثقافة لكي ينحت لنفسه طريقة في الكتابة، ولعل أبرز دليل عليها ما نجده في المذكرات؟ لأننا إذا رجعنا إلى ما قيل من ملاحظات تراعي الأجناس وطريقة الكتابة فأتصور أن للشابي تميزًا في كتابة المذكرات، وأن الماضي الذي تحدث عنه الأستاذ السريحي ليس الماضي الميقاتي بقدر ماهو الماضي الذي ذكره حين نقده الأستاذ حمادي صمود وهو ذلك الماضي السحيق، فلذلك هذه المذكرات معبرة من هذا الجانب، وأريد أن أضيف أن ما قيل عن الخيال أنا شخصيًا أرتاح إليه ارتياحًا لأننا ينبغي أن نعتبر الظرف الذي كتب فيه الشابي هذه المحاضرة، فليست هذه المحاضرة محاكمة للماضي الذي وهب الشعراء في بيئتهم من الإلهام ما وهب، ولكنه موقف صارم من ذائقةٍ في عصره كانت تتقيد دومًا بذلك الماضي وتحسب أن الأشباه والنظائر هي السبيل إلى الإنتاج الإبداعي، ولا يمكن أن ننسى مقالات أخرى للشابي في النقد إذا قرأناها قد نفهم وقد نضع للخيال الشعري إطارًا آخر.. وشكرًا.

الأستاذ عبدالفتاح أبومدين

بسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله. عنوان بحث الصديق الدكتور عبدالملك مرتاض تقويم النقد المكتوب عن الشابي شاعرًا وناثرًا وهو قد اختار ثلاث كتابات لنقاد ثلاثة، ومن خلال قراءة البحث لم أر ولم أصادف قراءة نقدية لآثار الشابي النثرية، ولم يشر الباحث إليها من قريب أو بعيد. الملحظ الآخر أن الدكتور مرتاض يدعو إلى عدم العبّ من هذه الحداثة الغربية والكلام له - عب الظماء - ويدعو إلى الارتشاف برفق ومحاولة انتقادها وتحليل نظرياتها وأنا معه في هذا التوجه الهادف، ولكن الدكتور مرتاض غارق فيما يعلن إلى الأذقان، ويعقب على ذلك بقوله: إننا إذا لم نفعل - فيما دعا إليه وفيما أشار من احتياط - يقول - فسنكون مستهلكين، ثم يقول لا سلام ولارحمة ص19-20.

وعلى المقطع الأخير أقول للصديق: على رسلك، ولماذا هذا التشاؤم واليأس والذعر؟ وهل نحن في غنى عن السلام والرحمة؟ ما أحوجنا إليهما في كل أحوالنا؛ لأننا ضعفاء ولعله الغضب الذي يسوق إلى ما يعلنه الكتاب العزيز في قول الله عز وجل، أعوذ بالله من الشيطان الرجيم «ويدعو الإنسان بالشر دعاؤه بالخير، وكان الإنسان عجولا...» وشكرًا.

الدكتور عبدالله حمادي

بسم الله الرحمن الرحيم، في البداية أريد أن أقول ملاحظة هو أننا في الجزائر من سوء حظنا لم تصلنا هذه البحوث، بل ربما الأكثر من هذا هو أننا لم نعرف حتى - بغض النظر عن الأستاذ مرتاض - عنوان هذه الندوة، ولا أدري ما هو السبب؟ هل هي القطيعة المستمرة بين المشرق والمغرب؟ أم هي الظروف التي تعيشها الجزائر والتي حالت دون وصول هذه الأشياء؟.

الملاحظة الأخرى، أنا شخصيًا لا أوافق الكثيرين الذين استكثروا على الشابي كون أن عنده من العبقرية التي استطاعت أن تلامس كل شيء من ناحية الشعر وحتى من ناحية بعض الومضات النقدية ففي مجال الإبداع هذا أصبح مقرًا به أن الإبداع يأتي في مقتبل العمر ولا يتأخر ليأتي في آخره؛ وخير دليل على ذلك الكثير من الشعراء الكبار، ويأتي في مقدمتهم غارسيا لوركا مثلاً، وقد كثر الحديث عن الشابي وتأثره بالرومانسية

وارتباطه بمدرسة أبوللو والديوان والمهجر وما إلى ذلك، ولكن نُسي أو تناسى البعض أن الشابي في أخريات حياته قضى أشهرًا بالجزائر وبالتحديد في مكان يسمى المشروحة (بسوق هراس) حيث الجبال الشاهقة، وكانت جبال عين درهم، لذلك فالغابات عند الشابي ليست كغابات لبنان كما زعم الزاعمون لأن غابات سوق هراس والغابات التي كان يلجأ إليها لأسباب صحية في عين درهم هي أعظم وأشمخ بكثير من الغابات اللبنانية، من هذه الناحية أقول: إن وجود الشابي في الجزائر صادف أن قرأ لأدباء جزائريين يكتبون بالعربية خاصة، كان لهم اتصال وثيق بالثقافة الفرنسية ويجيدونها، وعلى رأسهم مثلاً الشاعر (رمضان حمود) هذا المجهول بحكم أنه جزائري ولكن عنده من ومضات رومانسية استقى معالمها من الرومانسية الفرنسية الحقيقية بحكم تمكنه من اللغة الفرنسية، وعنده كذلك ومضات نقدية ربما انتهج حتى الشابي نفس هذا الأسلوب بحيث نجدها تسبق في كثير من القضايا ما ورد في (الديوان)، وحتى في (الغربال) وخاصة فيما يتعلق بوحدة القصيدة العضوية والموضوعية، هذه تقريبًا ملاحظات عامة.

فيما يتعلق بالأستاذ السريحي الذي أشكره على هذه المحاضرة حول النثر، ولكن عندي مآخذ في البداية فلا أدري لماذا يصر على كلمة «المعاش» بدل «المعيش» لا أدري ما هو مسوغه اللغوي؟؟ كما أنه يجمع «الورد» على «أوراد» لما تحدث عن عالم الزهور لدى الشابي، لا أدري من أين استمد هذا الكلام؟ ثم لما تعلق الأمر بقضية انقطاع الشعر عن الشابي وهو انقطاع قليل، ونحن نستطيع أن نسميه ارتجاجًا كما حدث لبعض الشعراء القدامى، قال إن الشابي لجأ إلى النثر حتى يغطي الوقت الضائع وكأن ما يفهم من هذا الكلام أن التجاء الشاعر مثلاً إلى النثر هو النزول إلى مرتبة دنيا، هذه القضية كان من المفروض أن تعالج بدقة لأن النثر عالم والشعر عالم فليس معنى ذلك أن الشاعر حين التجأ إلى النثر هو لكي يسد هذا الفراغ كما حصل -مثلاً- للأديب الإسباني المشهور (لوبي ديبيغا) وهو مسرحي كبير إذ سُجل له أكثر من (450) مسرحية، يقول «سأروض القلم حتى لايعتريه الكسل»، وكنت أتمنى أن الأستاذ السريحي يقف جيدًا عند هذه القضية.

الملاحظة الأخيرة على الأستاذ عبدالملك مرتاض وإن كنت لم أقرأ بحثه ولكن أقول من حق الدكتور مرتاض أن يختار من هذا الكم الهائل ثلاثًا، لأني أعتقد أن الناقد عندما يقترب من العمل الإبداعي يقترب منه بدافعين إما تشفيًا وإما تشهيًا، وأعتقد أن عبدالملك

مرتاض عندما اختار الثلاث من باب التشهي؛ لأنه لو أراد التشفي لصال وجال مع الآخرين، وأشكركم ومعذرة سيادة الرئيس.

الدكتور عزيز حسين

أبدأ مباشرة لأبدي رأيًا في العمل الذي تقدم به إلينا الأستاذ سعيد السريحي فأقول بأن الارتسام العام الذي ترسب لدي بعد القراءة هو وكأن الأستاذ هدف إلى أن يبين لنا أن الشاعر في بحثه حول الخيال الشعري العربي – على الأخص – وقف موقفًا ناقدًا نقدًا لاذعًا للخيال العربي كما هو مجسد في الإبداع العربي القديم منه على الأخص، وكنت انتظر وأنا أقرأ عنوان البحث: الشابي... ناثرًا، أن يقف عند الأوليات الأساسية التي تتحكم في الكتابة النثرية لدى الشابي – مهما يكن من أمر – مالم يكتبه شعرًا وكتبه بغير الشعر، وعامة حسب هذا البحث فهو نثر، ورأيته يكاد يسمي هذا النثر شعرًا، وهنا يطرح إشكالية ما هو الشعر؟ وما هو النثر؟ ولكنه يمر على ذلك مر الكرام، فالارتسام العام – كما قلت – هو أن الهدف فيما يبدو لي أن الشابي حينما اهتم بالخيال العربي وجد نفسه في إبداعه الشعري يخالف تمامًا الإبداع قبله؛ لأنني أنزه أن يكون الأستاذ السريحي هدف فعلاً إلى أن ينقد نقدًا لاذعًا هذا الشاعر في عمله النثري، وحين نهتم بالمضمون النثري كما فعل السريحي. نتساءل ماذا فعل الشابي؟ فعل كما سبق لي أن قلت ذلك في النثر متح من النهر الذي متح منه الديوانيون حين نظّروا في (الديوان)، ومتح من نفس النهر الذي متح منه أصحاب الرابطة القلمية من خلال مثلاً (الغربال). وأعتقد أنه ربما غالى فذهب إلى أن يقف مواقف تذكرنا بمواقف بعض المستشرقين ممن قالوا بأن لاخيال في الأدب العربي عامة وخاصة منه الشعر... هناك تردد في عمل الأستاذ مرتاض، وأعتقد أنه كان بإمكانه أن يقدم لنا بحثًا أوسع وأشمل.. وشكرًا على أي حال

الدكتور جابر عصفور – رئيس الجلسة

شكرًا.. ونعتذر عن كل هذه التدخلات، فهذه تعليمات إدارة الندوة، وأمامنا جلسات أخرى، ويبدو أننا نقتطع من وقتها، وأنا شخصيًا كان لدي أسئلة، ولكنني لن أعقب بشيء

وسنعطي دقائق لكل من المتحدثين لكي يرد في هذه الدقائق القليلة جداً على ما قيل، ونبدأ بالأستاذ سعيد السريحي.

تعقيب الدكتور سعيد السريحي

شكرًا سيدي الرئيس، أشكر لكم اهتمامكم بهذا البحث ومناقشاتكم التي ستثري رؤيتي للموضوع، وبإمكاني أن أوجز المسألة فأقول: أنتم أردتموه بحثًا في درس أدبي فحسب وأنا أردته بحثًا في الخطاب، لم يكن يعنيني الخيال الشعري باعتباره درسًا نقديًا.. مصادره، نتائجه، التحولات التي يمكن أن تطرأ عليه فيما لو عاش الشابي، هل أنصف أو لم ينصف؟ أحسن أو لم يحسن؟ أصاب أو أخطأ؟ تلك تفصيلات لم تكن تعنيني، كان يعنيني الخيال الشعري كخطاب وليس كدرس نقدي فحسب، كانت بواعث الخطاب هي التي تعنيني لماذا قال هذا؟ ستتضح المسألة قليلاً إذا ما وقفت على بعض الملاحظات التي تفضلتم بها. الأستاذ الكريم أحمد عباس صالح يقول: لماذا ننظر إلى الشابي على أنه متكامل؟ أنا لا أنظر إليه كذلك، وقد كتبت ورقتي على أنني قادم إلى حلقة بحث وليس حفلة تأبين. الدكتور أحمد مختار عمر يقول: إن المذكرة الأولى كتبت كما لو كانت قصيدة نثر، أنا لم أقل أن المذكرة الأولى قصيدة نثر ولو أردت لقلت وثمة مسافة كبيرة بين قصيدة النثر، والنثر الفني، لكن تحدثت عنها من حيث البناء، وعقدت مقارنة بين قصائد الشابي التي كتبت تقريبًا في نفس السنة، وكيف أنها كانت تأخذ نسق أو طابع التأطير، من حيث تدوير النص، أخيلته، المواضيع التي اهتم بها، وهي نفس هموم المقال النثري من أنه يطرحه (كيوميات) تحديدها باليوم مسمى وتاريخًا، يعني أنها اهتمام بالمعاش أو المعيش، وليست بالشعر الذي ينفلت عن أطر الزمان والمكان، إذن هي قصيدة باعتبار البناء والموضوع الذي تهتم به، ولكنني لا أقول: إنها قصيدة نثر، ربما عنيت ما قاله الدكتور حمادي من أن شعره ونثره يخرجان من رحم واحدة. أستاذي الكريم الدكتور منصور الحازمي تحدث عن فرض الموضوع والتحوير، أنا يبدو لي أن الجهات المنظمة لا تقترح عليك موضوعًا بقدر ما تقترح عليك إطارًا للموضوع الذي تتحرك فيه، ولست إخال كذلك أن الجهة المنظمة تريد موضوعًا تحدد له خمسين صفحة يكون درسًا لنثر الشابي وهي تعرف أن ذلك قد احتل مساحات في الكتب، إذن لك أن تتحرك في هذا الإطار العام

وما قمت به هو هذه الحركة في الإطار العام.. محاولة اقتناص إشكالية تتعلق بالدرس النثري كخطاب. الدكتور الحازمي يقول إن الشابي لم يكن الوحيد الذي انقطع عنه الإلهام، وأنا أتفق معه، غير أن المسألة بالنسبة للشابي تكتسب حساسية من أكثر من جهة، مثلاً أنه كان يكتب بتدفق جعل له ديوانًا كاملاً لازلنا نتدارسه وهو لم يتجاوز الخامسة أو السادسة والعشرين.

حينما يتوقف الشعر وقد أحصيت14 قصيدة... 12 قصيدة.. ثم ست قصائد ولذلك دلالته وأنا لا أرجم بالغيب لأنه كان يتحدث عن أزمة هذا الشعر الذي يهيئ الأوراق ويبري الأقلام ثم لا يجيء، انقطاع الشعر قدِ لا يكون أزمة بالنسبة لك أو لي ولكنه كان أزمة للشابي.

أن أحدد أعمال الشابي النثرية إخال سأفتح أي كتاب ثم أرصد منه هذه الأمور وقد تكون هذه الأشياء مطالبة ببحث جامعي أكاديمي نتوخى منه أن يكون رسالة، أما هنا فلا أريد أن أكرر ما أنتم أدرى به مني وهو تحديد أعماله النثرية لذلك مضيت إلى صلب الإشكالية التي تعنيني وهي تحليل هذه الأعمال كخطاب.

البناء الدائري ليس خصيصة للشابي وأنا لم أزعم كذلك إنما قلت هو من السمات التي ظهرت في هذا المقال، وحينما نقول أن هذه القصيدة بها استعارة فإننا لا نعني أن الاستعارة خصيصة هذه القصيدة.

المشكلة التي ظهرت في كثير من التعليقات أن ثمة خلطًا في المفهوم بين ورقة عمل تتبنى إشكالية وقضية والبحث الأكاديمي الذي ينتظر مني فيه أن أبحث في القضايا التاريخية ووضعه في السياق وماذا أضاف؟ وماذا حذف؟ وكيف كانت حالة النثر؟ هذه أمور يبدو لي أنها أكاديمية، مكانها أن تصدر في كتاب وليس مكانها أن تطرح في حوار.

الدكتور محيي الدين صبحي يقول أن الاتكاء على الثنائيات مضلل وأنا أتفق معه، ويقول إن الثنائيات تتلاقى عند الجذور وأتفق معه، ولكن يا سيدي حينما نقول: «إنها تتلاقى» فإننا نتحدث عن وعينا نحن بالثنائيات عما ينبغي أن يكون عليه هذا الوعي، أما عند الشابي فكانت المشكلة قائمة لأنها لا تتلاقى، كان هناك انشطار كامل في إمكانية

تلاقي الثنائيات، ولذلك حينما كتبت كنت أصف ولا أتحدث عما ينبغي أن يكون من تلاقي هذه الثنائيات.

الدكتور هدارة قال إن الدكتور الحازمي قد عفاه من كثير مما كان يريد أن يقوله، وأنا عندئذ أشكر الدكتور الحازمي مرتين، مرة لأنه أعفى الدكتور هدارة من أن يقول ومرة لأنه أعفاني من أن أجيب.

الدكتور صمود تحدث عن نقطة المذكرات على صورة ذكريات.. النهاية تؤكد أنها حينما استحالت الكتابة النثرية إلى يوميات صمدت، وحينما دخلت في إطار اليومي المعاش «القنديل» والوابور.... صمتت وصمت بشكل كأنما قد كسر قلمه لأنه لم يكمل الجملة، مما يؤكد فعلاً أنها تتحرك في إطار الماضي، في الخيال الشعري نجد نفس القضية. أنا أتصور أن الماضي أيضًا مسيطر وفي المقدمة يلح على الكلمة باعتبارها قصيدة وبذلك فكأنما هي عودة للكلمة قبل أن تصبح لغة، فهو يعود بالكلام إلى بداياته، وكأنما يرى أن مستقبل الشعر هو باستعادة هذا الإنسان الشاعر، فما يزال الزمن – وأرجو أن لا أجازف بالكلمة القادمة – مازال الزمن مقلوبًا لدى الشابي، وهذه هي إشكالية الزمن المقلوب عنده. من هنا انطلق من الكلمة المفردة، من شاعريات الأمم العريقة، من الأسطورية، من الأشواق التائهة كما تفضلتم.

الدكتور خلدون الشمعة، والدكتور سعيد ياقطين أثارا مشكلة الوعي بالمصطلح، وأنا أعيها، ولكن السؤال هو هل بإمكاني أن آتي بمصطلحات جاهزة وأطبقها على نص كان يمارس الكتابة خارج الوعي بهذه المصطلحات؟ بمعنى أنه يسميها «يوميات» ويكتبها على شكل ذكريات، هنا لا تهمني المصطلحات التي يمكن أن أطبقها على إنسان يعي بها، أنا همني هنا هذا الانفصال بين كتاب يطرح نفسه على أنه يوميات، ويصر ويلح على أن يكون يوميات حتى أنه يكتب ثلاثة أسطر ليقول أن « ليس لدي اليوم ما أكتبه» هذا التمزق داخل الوعي بمفهوم اليوميات أو المذكرات هو الذي حدث، لذلك اكتفيت بهذه المسافة دون أن أدخل في استعراضية وعينا بالمصطلح النقدي.

الدكتور عمران أنا لم أقل كلمة «الأوراد» التي قالها الشابي وقد وردت لدى الشابي وهي صحيحة. «أما المعيش والمعاش» فقد تكون من فساد لغتنا نحن المشارقة.

الدكتور فتوح يريد مني أن أضع الخيال الشعري في سياق وأن أكشف عما فيه من أشياء.... هذه أمور مسلم بها، ولكنها تخرج عن ما أردته للبحث من حيث أنه خطاب، مايهمني هو لماذا كتب الشابي هذا الكتاب وبهذه اللهجة؟ أردت أن أركز على أن المسألة تؤخذ داخل دائرة الصراع بين الذائقة العامة وبين الذائقة التي كان الشابي يحاول أن يؤسس لها.

هذا التوتر، هذه العلاقة المحتدمة بين الكاتب وموضوعه، هذه الأيديولوجيا.. أردت أن أبحث في أيديولوجياالكتاب، ما ذكرته يا سيدي العزيز هو عمل مشروع ولكنه ليس عمليًا، أنا أردت أن أبحث في أيديولوجيا الكتابة... لماذا؟ ما العلاقة بين المكتوب الآن والواقع الذي كتب فيه؟ والنظر إلى درس الشابي منفصل عن ظروف هذا الدرس، وعن لغة هذا الدرس، «ألا تسمعون؟ هل علمتم؟ أرايتم»؟ كل ذلك يؤكد أننا أمام خطاب أيديولوجي بمعنى أنه خطاب وظيفي وليس خطابًا معرفيًا بحتًا.

ثمة نقاط كثيرة بحاجة إلى أن أستعرضها، ولكن سيف الوقت يلاحقني، وشهوة الكلام توشك أن تسرقني كذلك، والدكتور جابر عصفور رجل ينذرنا منذ الصباح بأنه سوف يكون صارمًا، شكرًا جزيلاً ... والسلام عليكم ورحمة الله.

د. جابر عصفور - رئيس الجلسة

شكر جزيلاً.. أول مرة أرى الدكتور مصطفى ناصف يطلب الكلمة للحداثيين، وهذا حدث ينبغي أن يسجل..الدكتور عبدالملك مرتاض سيحاول أن يتحدث ضمن الوقت المحدد.

د. عبدالملك مرتاض - الباحث

أشكر - بكل محبة - الزملاء والأصدقاء الذين أثروا الورقة التي قدمتها بين أيديكم، أو الورقة التي قدمت إليكم، والتي أرجو أن تكونوا قد قرأتموها، أو أرجو أن أحظى بقراءتها مستقبلاً.

بالنسبة للدكتور العزيز أحمد مختار مسألة (المعنم)، ومسألة المصطلح التي أشار إليها الدكتور سعيد يقطين هي مشكلة المشاكل، فنحن إما أن نجتزئ بمصطلحات نتوقف

بها عند القرطاجني ونستريح، وإما أن ننشئ مصطلحات جديدة، ونحن إذا أردنا أن نطور الحركة النقدية العربية، فنحن مضطرون ومجبرون وليس لنا إلا ذلك؛ لأننا لا نستطيع أن نتوقف، فسنة الحياة التطور، نتيجة لذلك فنحن ننشئ مصطلحات يوميًا، كل منا يضطر إلى إنشاء مصطلح – كما كان يتحدث أمس الدكتور مفتاح – أحيانًا لا نوفق أو نوفق، ولا يعترف أحدنا باقتراح الآخر، فهذه مسألة أعتقد ستجد لها وقتًا للتبلور، وبالتأكيد أتصور أنه ربما بعد خمسة أعوام أو ستة أي عند نهاية هذا القرن ستتبلور مئات المصطلحات النقدية الحداثية، وسنتفق عليها نهائيًا.

«المعنم» يا سيدي هو من (معنى) أي معنى صغير، وقد استعمله المغاربة في محاولة لترجمة (Le Seme) هل هذه الترجمة سليمة ومتفق عليها؟ هذا شيء آخر، وقد رأيت الدكتور مفتاح يستعمل «المقوم» وهذا ورد عند ابن سينا أيضًا في «الإشارات الإلهية» لكن أنا الآن أميل إلى استعمال «المعنم» إلى حين إيجاد مصطلح أمثل.

مسألة اللغة أنا لست مسؤولاً عنها، لست مسؤولاً عما لا يريد الناس تعلمه، ابن مالك تحدث عن الأفعال الناقصة التي يجوز فيها الوجهان، فهذه مسألة معروفة، هناك ما يقرب من خمسين.. ستين فعلاً في اللغة العربية لك أن تقولها بالياء، ولك أن تقولها بالواو مثل شكى يشكي وشكى يشكو، وطغى يطغو، وطغى يطغى.. هذه مسألة معروفة و«أخراه» أنا كنت رددت على الدكتور إبراهيم السامرائي ويبدو أن الحرب لاتزال معلنة و«أخراه» عربية فليس لنا إلا أن نعود إلى الأزهري وإلى ابن منظور والفيروزبادي وحتى إلى لويس معلوف.

بالنسبة للدكتور محيي الدين صبحي.. ترى هل أكتب بحثًا أم ملخصًا لتلاميذ في مدرسة ابتدائية؟ هناك على الأقل أكثر من مئة دراسة كتبت عن الشابي، وأنا إذا جئت ألهث لهاثًا وراء هذه الكتابات كي ألخصها.. فماذا سيكون دوري أنا؟!.. ترى هل كلفت بتلخيص هذه القراءات التي في هذه الحال إن كتبت عنها صفحة واحدة فقط ستكون في أكثر من مئة صفحة؟ والحال أن منظمي الندوة يطالبوننا بأن لا نجاوز الخمسين صفحة كما تعلمون، إذن هذا طلب لا يمكن الاستجابة إليه.

مسألة المغاربة والمشارقة أنا لا أعتقد أنه لا ينبغي أن تقال؛ لأن المصائب التي بيننا كثيرة ولا ينبغي أن نزيد الجرح نكئًا، فالمغرب والمشرق جناحان متكاملان، ولا يمكن

للثقافة العربية أن تطير بجناح واحد، يجب أن نتفق بصورة نهائية.. لا ينبغي للمغاربة أن يستخفوا بالمشارقة ولا ينبغي للمشارقة أن يتسخفوا بالمغاربة فمنبعنا الثقافي واحد وهو العروبة والإسلام، ومصيرنا واحد كما يقول الساسة، إذن مسألة المشارقة والمغاربة في ندوة فكرية أعتقد مسألة ليست لطيفة مع الاعتذار للصديق الدكتور محيي الدين صبحي.

وبخصوص ما قاله الدكتور محمد مصطفى هدارة من نقص الاطلاع، أنا أعترف بهذا فعلاً، وقد اعتذرت - حقيقةً - في البداية.

الأستاذ أحمد الطريبق وما قاله حول تقسيم الشابي ودارسيه على كل حال وجهة نظر أقدرها. وبالنسبة للدكتور فتوح... الاستقراء معناه أنني لم أطلع، لكن ما رأيك في «تودروف» حينما كتب عن نقد النقد قد انتقى مجموعة من النقاد فقط، الاستقراء عملية مستحيلة حتى على فريق، نحن جميعا ربما لو تحدثنا عن الأدب العالمي سيفوتنا شيء منه، والباحث حين يبحث - حتى في رسالة جامعية - المهم أن يستقرئ ستين أو سبعين في المائة، ويكون العمل مقبولاً من الوجهة المعرفية والوجهة المنهجية أيضًا.

مسألة (عذبة أنت).. أنتم تعرفون أن النقاد اللغويين لاحظوا على الشعراء منذ الجاهلية مرورًا بالمتنبي إلى أحمد شوقي يتسرعون في استخدام كلمات في غير مكانها. و«عذبة» كان أول من استعملها أبوشادي في قصيدة «عروس المأتم»:

عذبة أنت في الخفاء وفي الجهر

وبما أن الشابي كان صديقًا ومعجبًا بأبي شادي استعمل الكلمة على سبيل التناص وقال «عذبة أنت كالطفولة» نحن نقول «عذبة أنت» وتدخل في الانزياح إذا سكتنا، على أساس أن هذه الفتاة الجميلة يمكن أن تشرب شرابًا. ولكن أن نقول: «عذبة أنت كالصباح وكالسماء، وكالليلة.. الليلة لا تُشرب إذن الانزياح، ولا حتى المجاز يعود سليمًا، فهناك الحلو وهناك العذب.. العذب للمشروب والحلو للشكل، وأعتذر عن التعقيبات الكريمة والقيمة التي لم أرد عليها لأن سيف الرئيس مصلت على رأسي، وثقوا بأنني سعيد بها، وبأنني سأحاول جهدي أن افيد بها مستقبلاً وشكرًا.

رئيس الجلسة الدكتور جابر عصفور

شكرًا للدكتور عبدالملك مرتاض على هذا الإيجاز في الرد، والشكر أيضًا للأستاذ سعيد السريحي على هذا الإيجاز، وأظن أنني ينبغي أن أتوجه إليكم جميعًا بالشكر على تعاونكم في اختصار الوقت بقدر الإمكان، رغم أننا قد جاوزنا الوقت المحدد للندوة ولهذه الجلسة التي تحولت إلى جلسة مهمة بالتأكيد بسبب هذا الاختلاف الثري، والواقع أننا لم نأت هنا لنتفق، وإنما جئنا هنا لنتحاور، ولنرفع المسكوت عنه في اختلافنا إلى مستوى الإعلان، ونتحاور حول هذا الخلاف، ولا فائدة من مثل هذه الملتقيات إلا إذا رأى صاحب كل منهج منهجه في مرآة المنهج المغاير، لا على سبيل التدمير أو النفي أو الصعق أو القتل أو التكفير أو الإبادة – كما يحدث أحيانًا– وإنما على سبيل الحوار الذي يعمق المغايرة، فيصل بهذه المغايرة إلى كليات فكرية جديدة أو إلى تراكيب فكرية جديدة يثرى بها الجميع بالقطع. قبل أن نختتم هذه الجلسة سنعطي كلمة للسيد مدير الندوة الأستاذ عبدالعزيز السريع.. فليتفضل.

الأستاذ عبدالعزيز السريع – مدير عام الندوة

شكرًا سيدي الرئيس، أرجو أن أبلغ الإخوة المشاركين بأن الندوة مستمرة، وسيرأس الجلسة التالية الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم وأقول بأن الجلسة برئاسة الدكتور جابر عصفور كانت ثرية جدًا ومفيدة وممتعة للغاية ولكنها أخذت من الوقت زيادة ساعة كاملة.. وشكرًا.

الدكتور جابر عصفور

شكرًا جزيلاً، وننتقل الآن إلى الجلسة القادمة، والجلسة مستمرة ويتفضل الدكتور إبراهيم غلوم.. شكرًا جزيلاً..

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة

في البداية أرحب بالأصدقاء جميعهم في هذه الجلسة الثانية من اليوم الثاني من الندوة حيث ننتقل إلى المحور الرئيسي الثاني وهو بعنوان: «الخطاب في الشعر العربي المعاصر» وينقسم هذا المحور إلى ثلاثة موضوعات رئيسية هي: الشاعر صاحب الخطاب، والخطاب الشعري المعاصر.. والمخاطَب المتلقي.

جلستنا مخصصة لـ «الشاعر صاحب الخطاب» وسيشترك الدكتور أحمد درويش بورقة بحث تحت عنوان: «شخصية الشاعر ومكانتها في النقد المعاصر» أما الدكتور نديم نعيمة فيخصص بحثه حول «رؤية الشاعر ومكانتها في النقد المعاصر» الموضوعان متشابكان متداخلان، وأعتقد أنهما سيطرحان أو سيلمسان كما أتوخى وكما عرفت من البحثين مسائل كثيرة تتصل بالشاعر بوصفه صاحب الخطاب، سنبدأ أولاً بالاتفاق الأساسي والمبدئي على مسألة الوقت، لأن الجلسات السابقة عانت كثيرًا من هروب الوقت، نحن أمامنا ساعة ونصف، ولن تزيد بمشيئة الله عن ساعة ونصف لكي يذهب الجميع لاستكمال برنامجه الخاص أو العام في هذا الحشد الأدبي. نصف الساعة ستخصص للباحثين الكريمين. ربع ساعة لكل منهما، وأرجو أن تكون خمس عشرة مضبوطة وأرجو أن نضبط الساعات عليها، وأنا أقول هذا لكي نتفق عليه، ولا نحيد عنه، لأنه بمجرد أن تنتهي الخمس عشرة دقيقة سأنبه مرة واحدة، ثم المرة الثانية لأقطع الحديث وليعذرني الجميع في هذا التصرف مع احترامي الشديد للجميع طبعًا . والساعة المتبقية سنخصص منها خمسًا وأربعين دقيقة للمعقبين، وأنا أقترح أن نقسمها على ثمانية أو سبعة معقبين ممن لم تتح لهم الفرصة في مناقشات سابقة، وبقية الوقت وهو تقريبًا حوالي عشرين دقيقة سأخصصها لرد الباحثين، هكذا سيكون مسار الوقت بالنسبة لهذه الجلسة، وسنبدأ أولاً بالأخ الكريم الأستاذ الدكتور أحمد درويش في عرض ورقته حول شخصية الشاعر صاحب الخطاب، والدكتور معروف لنا جميعًا ولكن لا بأس من تعريف سريع بشخصيته ناقدًا وشاعرًا أيضًا.

الدكتور أحمد تخرج في كلية دار العلوم، وحصل على دكتوراه الدولة من جامعة السوربون في عام 1982، وعين معيدًا بكلية دار العلوم فمدرسًا فأستاذًا مساعدًا

فأستاذًا ، وعمل محاضرًا في معاهد علمية وجامعات عديدة، وساهم في تكوين الجمعية المصرية للأدب المقارن، وشغل منصب نائب رئيسها، كما اشترك في العديد من المؤتمرات وحلقات البحث العلمية. له في الشعر: «ثلاثة ألحان مصرية» صدرت عام1967 وهي بالاشتراك، و«نافذة في جدار الصمت» صدرت في 1974 ومن مؤلفاته: «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق»، و«بناء لغة الشعر» وهو كتاب مترجم، و«في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة»، و«دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة»، و«حول الأدب العربي» وهو بالفرنسية، و«جابر بن زيد،» هذه مؤلفات الأخ الكريم الدكتور أحمد درويش، الآن سيضيف إليها هذه الورقة فليتفضل في خمس عشرة دقيقة كما اتفقنا.



شخصية الشاعر ومكانتها*

في التقويم النقدي المعاصر

الدكتور أحمد درويش

ظلت «شخصية الشاعر» ودورها الذي تسهم به في الابداع الشعري، لغزاً محيراً على مر العصور، يثيره النقاد في تساؤلاتهم، ويحاصرون به الشعراء في أسئلتهم، وينسج منه جمهور المتلقين للشعر أساطير حول الشاعر تجنح به في اتجاهات متعارضة فيجعله بعضها ريشة في مهب رياح قوى قادرة غامضة، ويضعه البعض الآخر في مصاف قوى الكائنات المبدعة كالأنبياء والسحرة.

وربما كان أفلاطون في تسجيله لمحاورات سقراط أول من جسّد أحد جناحي هذه الأسطورة من وجهة النظر التي لاتكاد ترى «شخصية» الشاعر، بقدر ماترى «الشاعر» الواسطة، أو بقدر ماترى الشعر نفسه، ولعل ذلك التصور هو الذي أدى في النهاية إلى أن لا يجد الشاعر لنفسه مكاناً ولامكانة في المجتمع المثالي الذي أقامه أفلاطون في جمهوريته، وجعل فيه مكاناً بارزاً لشخصية الصانع والزارع والحارس، الذي لايستلهم من عالم المثل الا نموذجه العام، ثم يقيم بعينيه وساعديه صورة ذلك النموذج في عالم الواقع، فيستحق في الجمهورية مكانا على قدر ما يقدم من فائدة وجهد بشري محسوس، على عكس الشاعر الذي قد لايكون هناك شك في قيمة ما يقوله من «فن» بقدر ما يتركّز الشك حول دور الشخصية البشرية للشاعر في انتاج هذا «الخطاب السامي» الذي ضن به أرسطو وأفلاطون على مكونات الشخصية البشرية - ارتفاعاً به - ونسبوه إلى شخصيات الآلهة غير المرئية. ولقد تكفلت محاورة «أيون» بأن تنتزع من أحد «المنشدين» اعترافاً بأنه لا يدرك كل أبعاد ما يقول وأن بعضاً منه كأنما يملى عليه، وانطلق افلاطون من هذا الاعتراف لكي يصب صيحته الشهيرة التي كادت أن تمحو شخصية الشاعر في

(*) قدم الباحث ملخصًا لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

التراث النقدي القديم: «الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين لايمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، فيفقد صوابه وعقله، ومادام الانسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب، إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع، إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الاله نفسه هو الذي يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم، وأكبر دليل على ذلك هو تونتيموس الذي لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر، لكنه نظم نشيد أبولون الذي يتغنى به الناس جميعاً، وقد يكون أروع الشعر الغنائي كله، وهو من إبداع ربة الشعر كما يعترف الشاعر نفسه»[1].

إن هذا الكائن الأثيري الذي يصدر عنه خطاب يتأبى على وسائل التحليل التي تذعن لها أنماط الخطاب الأخرى، استحق في هذا الجناح من التعظيم الأسطوري أن يتم الاهتمام بما يصدر عنه لابه هو، وأن تكون شخصية الشعر لاشخصية الشاعر هي محط الاهتمام.

لكن الجناح الآخر من التأويل الأسطوري، والذي ربما يصدر عن المفهوم الأولي نفسه، يرد لشخصية الشاعر جانباً من أهميتها، ويجعلها تحمل مذاق النبع الذي استطاعت أن تلامسه دون غيرها، ومن ثم تتحول بعد رحلة العودة إلى شخصية فاعلة مؤثرة، تستحق أن توضع في مصاف كبار رواد «المعرفة» «والتغيير» «والتأثير» كالأنبياء والكهان والسحرة، وربما كان مفهوم «شخصية الشاعر» في التراث العربي القديم، كما تعكسه الروايات الأدبية، نمطاً مجسداً لهذا الفهم، يقول أبو الفرج الأصفهاني[2]: «خرج أمية بن أبي الصلت في سفر، فنزلوا منزلاً، فأَمَّ أمية وجها وصعد في كثيب، فرفعت له كنيسة فانتهى اليها، فإذا شيخ جالس، فقال لأمية حين رآه: انك لمتبوع، فمن أين يأتيك رئيك؟ قال من شقّي الأيسر، قال: فأي الثياب أحب اليك أن يلقاك فيها؟ قال: السواد، قال: كدت تكون نبي العرب ولست به، هذا خاطرمن الجن، وليس بملك، وان نبي العرب صاحب هذا الأمر يأتيه من شقه الأيمن، وأحب الثياب اليه أن يلقاه فيها البياض».

إن الشعرة الفاصلة بين النبي والشاعر في النص لا تعدو لون الثياب البيضاء أو السوداء، والشق المفضل للتابع الأيمن أو الأيسر، وهما رمزان جامعان مفرقان لعملة واحدة، وليست الآيات القرآنية التي تحاول أن تدفع هذا اللبس بشدة، وتنفي أن يكون

القرآن شعراً والنبي شاعراً، الا تأكيداً على رسوخ الفكرة لدى جانب كبير ممن يوجه اليهم الخطاب.

ولقد كانت الآيات القرآنية حريصة على أن تضع حداً فاصلاً بين فكرة النبوءة في شخصية الشاعر، والنبوءة في شخصية النبي، وما يترتب على ذلك من التفريق بين ملمحين دقيقين بدوا متشابهين في بعض فترات الدعوة الأولى، أولهما ملمح قبلي، والآخر ملمح بعدي، أما الأول فيتصل بالروافد الأولى غير المألوفة التي ينبع منها الكلام في كل من حالة الشاعر والنبي، وهي روافد حددها القرآن بأنها شيطانية في أكثر الأحوال في الأولى، وملائكية في كل الأحوال في الثانية. وجاءت الآيات القرآنية صريحة في تحديد هذه الملامح في مثل قوله تعالى: (هل أنبئكم على من تنزل الشياطين، تنزل على كل أفاك أثيم، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون. والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وانتصروا من بعد ماظلموا، وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون)[3].

فالتفرقة هنا واضحة من حيث ملامح روافد ما قبل القول في حالتي الشاعر والنبي. وهي روافد تنصب على القول ذاته في آيات أخرى مثل: (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو الا ذكر وقرآن مبين)[4] أو في تفريق آخر ثلاثي الأبعاد في مثل الآية: (انه لقول رسول كريم، وما هو بقول شاعر قليلاً ماتؤمنون، ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون، تنزيل من رب العالمين)[5]

وقد استلزم هذا التفريق الجذري لملامح ماقبل القول، تفريقاً تالياً لملامح ما بعد القول في شخصية كل من الشاعر والنبي، فالثاني دون الأول هو الذي يستطيع أن يجمع ويدعو إلى تغيير السلوك والمعتقد ويكتسب حق تبعية الآخرين له وانتمائهم اليه، وأقسى ما يمكن أن يوجه إلى الأول من اتهامات أن يزعم أن بعض هذه الخصائص يمكن أن يكون له فيستحق وصف «المتنبي» في معناه اللغوي الأولي.

لكن من الحق أيضاً أن يقال أن الروافد القبلية الشيطانية التي جرت الإشارة لها في تحديد ملامح شخصية الشاعر، قد خففت التقاليد الأدبية في التراث العربي، كثيراً من بشاعة ملامحها، فلم ترسم قسمات «الشيطان» صاحب الشاعر، بنفس الجهامة والقسوة

والسوء التي رسمت بها قسمات «الشيطان الرجيم» الذي يستعاذ به في فواتح الأعمال والعادات والعبادات، وانما أصبحت ملامح شيطان الشعر مألوفة مستأنسة محببة، ولولا عنصر التذكير في لفظه اللغوي، لاقترب من «ربة الشعر» في تراث الآداب الأخرى كالتراث اليوناني مثلاً.

ولقد سمحت التقاليد التراثية وهي ترسم شخصية الشاعر أن توازن بين هيمنة وصرامة التقاليد الإسلامية، التي ترفع سيف صفة «المتنبي» لمن يتجاوز الخطوط الحمراء وبخاصة في مرحلة ما بعد القول من ناحية، ورسوخ جذور تقاليد ملامح ماقبل القول المتمثلة في شخصية «الشيطان العبقري» عند العرب من ناحية ثانية، وتمثل هذا التوازن في قسمات الشيطان الجميل الذي يبعث من الهيبة أكثر مما يبعث من الرعب، مع أن لفظ الشيطان في النصوص الدينية الخالصة ربما تكون له ايحاءات مضادة.

ومن اللافت للنظر أن يأتي «النثر» وهو قسيم الشعر في التراث الأدبي فيفسح صفحات كثيرة من أدبياته لتكريس صورة الشيطان الجميل في الشعر وقد يأتي ذلك في صورة تلبس ثوب الإيهام بالصدق أو رداء الخيال الواضح، وكان ثوب الإيهام يأتي من خلال الخبر المسند الموثق من مثل ما يرويه صاحب الأغاني بسند عن جرير بن عبد الله البجلي أنه قال:(6) «سافرت في الجاهلية فأقبلت على بعيري ليلة أريد أن أسقيه، فجعلت أريده على أن يتقدم فوالله ماتقدم، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلته، ثم أتيت الماء فإذا قوم عند الماء فقعدت، فبينا أنا عندهم إذ أتاهم رجل أشد تشويهاً منهم، فقالوا: هذا شاعرهم، فقالوا له يا فلان، أنشد، فإن هذا ضيف، فأنشد:

ودّعْ هريرة إن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

فلا والله ماخرم منها بيتاً حتى انتهى إلى هذا البيت:

تسمعُ للحلْى وَسواساً إذا انصرفت
كما استعان بريح عشرق زَجِلُ

فأعجب به، فقلت: من يقول هذه القصيدة؟ قال: أنا، فقلت: لولا ما تقول لأخبرتك أن أعشى بني ثعلبة أنشدنيها عام أول بنجران قال: فإنك صادق، أنا الذي ألقيتها على لسانه، وأنا مسحل صاحبه، ما ضاع شعر شاعر، وضعه عند «ميمون بن قيس».

وكثيرة في كتب تاريخ الأدب القديم، مثل هذه الحكايات التي تروى بأسانيدها منسوبة أحياناً إلى أناس مجهولين من الذين يتلقون الشعر وبخاصة في فضاء الصحارى الواسعة، وأحياناً إلى شعراء معروفين يتحدثون عن لقاءاتهم بأصحابهم من الشياطين[7]. مثل هذه الرواية التي ينسبها أبو الفرج إلى دعبل الخزاعي، عندما يقول لما هربت من الخليفة، بت ليلة بنيسابور وحدي، وعزمت على أن أعمل قصيدة في عبدالله بن طاهر في تلك الليلة، فإني لفي ذلك، إذ سمعت والباب مردود علي: السلام عليكم ورحمة الله، انج يرحمك الله، فاقشعر بدني من ذلك، ونالني أمر عظيم فقال لي، لاترع عافاك الله، فإني رجل من اخوانك من الجن ساكني اليمن، طرأ إلينا طارىء، من أهل العراق، فانشدنا قصيدتك:

مدارس آيات خلت من تلاوة
ومنزل وحي مقفر العرصات

فأحببت أن أسمعهامنك، قال فأنشدته إياها، فبكى حتى خر فقلت له، يرحمك الله، إن رأيت أن تخبرني باسمك فافعل، فقال أنا «ظبيان عامر». وربما كان شيوع هذا النوع من الروايات هو الذي دفع واحداً مثل الجاحظ بنزعته العقلانية إلى أن يفسر ظاهرة «تخيل» الالتقاء بشياطين الشعراء، في الفيافي الواسعة، فيقول في كتاب الحيوان[8] يكون في النهار ساعات ترى الشخص الصغير في تلك المهامه عظيماً، ويوجد الصوت الخافض رفيعاً ويسمع الصوت الذي ليس بالرفيع مع انبساط الشمس غدوة من المكان البعيد، ويوجد لأوساط الفيافي والقفار والرمال والحرار في أنصاف النهار مثل الدوي من طبع ذلك الوقت وذلك المكان.

وإذا كانت مثل هذه التفسيرات العقلية تحاول أن تخفف من غلواء المبالغة في تقدير البعد الغيبي القبلي لشخصية الشاعر، فإن جنوحًا آخر من نتاج النثر الأدبي تكفل بمعالجة هذا البعد دون اصطدام بالعقلانية أو حاجة اليها، وتمثل ذلك الجناح في تأسيس مايمكن أن يكون جنساً أدبياً نثرياً كاملا يعتمد على تفسير البعد الغيبي، وأبرز نتاج هذا الجنس، «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، فعند ابن شهيد في رحلته إلى أرض الجن، يكشف لنا من خلال انتقاله بين تابع وزابع عن أسماء الشياطين الظرفاء الذين ألهموا شعراء الإنس ما يقولون، والذين حملوا السمات

الرئيسية لشخصية الشاعرويتبدى ذلك من خلال الكنى والألقاب التي تخلع على هؤلاء الملهمين، فشيطان البحتري كنيته «أبو الطبع» وشيطان أبي نواس، كنيته «حسين الدنان»[9] ، وليست هذه الكنى في الواقع الا ترجمة لأشهر الصفات التي ارتبطت بكل من الشاعرين ممثلة في إيثار الطبع في مقابل الصنعة عند البحتري، وفي استلهام دنان الخمر أعذب الألحان عند أبي نواس. أما أبو العلاء فتقوده رحلة على شواطىء الدار الآخرة، إلى اكتشاف أن منابع الشعر الحقيقي توجد في عالم الجان، وأن ما وصل شعراء الإنس من إبداعهم فألهمهم لم يكن إلا شرارة ضوء من نار عظيمة، أو شظية عابرة من شجرة أراك ضخمة، يقول ابن القارح مخاطباً شيخا من شيوخ الجن في رسالة الغفران[10] : «أخبرني عن أشعار الجن، فقد جمع منها المعروف بالمرزباني قطعة صالحة، فيقول ذلك الشيخ: إنما ذلك «هذيان» لامعتمد عليه، وهل يعرف البشر من النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض؟ وإنما لهم خمسة عشر جنساً من الموزون قل ما يعدوها القائلون، وان لنا لآلاف أوزان ماسمع بها الإنس، وانما كانت تخطر بهم أطيفال منا عارفون، فتنفث إليهم مقدار الضوازة من أراك نعمان».

والواقع أن هذين العملين النثريين لابن شهيد وأبي العلاء اللذين عاشا في القرن الخامس الهجري كانا تتويجاً لما اختزنه الوجدان العام في التراث العربي القديم عن مفهوم شخصية الشاعر ومكوناتها، وصلتها بمخزون الإبداع الذي يوجد في عالم آخر، وهو تصور كان يعطى للشعر من الإيجابية بقدر ما يسلب من الشاعر، وكان يسعى إلى تعميم ينضبط معه تعريف الشعر عند العرب، تعريفاً يسلك فيه عامة الذين يشرفون بالانتماء إلى هذا الفن، ويوسم الخارجون على هذا التصور بالخطل والبطلان، كما قال ابن الاعرابي، عن شعر أبي تمام عندما سمعه: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل». وهو تصور ينسجم مع الروح العامة التي كانت تسود مرحلة البحث عن قواعد عامة لنتاج أدبي كالشعر خرج لتوه من صراع بين مفاهيم الحضارة الوثنية والسماوية، ولمبدع كالشاعر، أفلت من لعنة المطاردة الشيطانية، ووجد لنفسه مكاناً متميزاً في صدر حضارة تقدس الكلمة.

إن هذه الفترة هي التي صكت فيها القيود الذهبيةالكبرى حول شخصية الشاعر، وهي قيود أرادت أن تثبت العلائم الرئيسية لهذا الفن من خلال التقاط الملامح التي

تستجيب للتعقيد، وبقدر ماكان يتم تثبيت تلك العلائم، كانت شخصية الشعر تظهر على حساب شخصية الشاعر حتى عند أولئك النقاد الذين حاولوا أن يظهروا قدراً كبيراً من فهم بواعث التطور وأن يفردوا مساحة لشخصية الشاعر لكي تنمو بالفن الشعري، فابن قتيبة الذي يتمرد على نظرة عصره إلى المحدثين باعتبارهم أقل شأنا من القدماء، ويعلن في كتابه الشعر والشعراء عبارته الشهيرة: «ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل للفريقين، وأعطيت كلاً حقه، ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولاخص به قوماً دون قوم»[11]

ابن قتيبة الذي يعلن هذا المبدأ الذي يكاد ينتصر لشخصية الشاعر من شخصية الشعر، هو الذي يعود في الوثيقة نفسها بعد صفحات قليلة لكي يقول: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر ويبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين، وقفوا على المنزل الدارس والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل، فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير...»[12]

والمرزوقي حدد بدوره الإطار العام لما يتحقق فيه عمود الشعر وتحدث عن خصائص دقيقة في وحدات القصيدة ينبغي ألا يجنح بها الشاعر خارجها، مثل جزالة اللفظ واستقامته ومشاكلته لمعناه وشدة اقتضاء القافية له وشرف المعنى وصحته والتحام أجزاء النظم والتئامها[13]

بل إن واحداً مثل قدامة بن جعفر حدد الدوائر التي ينبغي أن يتحرك فيها المعنى الشعري، فإذا أعجب الشاعر بسمات حسنة لدى انسان ما وحاول أن يصوغ ذلك شعراً، فعليه أن يتذكر أن جماع الفضائل أربعة «العقل والشجاعة والعدل والعفة»، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ماسواها... وبتركيب أصول الفضائل الأربعة تنتج فضائل جديدة، فمن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات، وعن تركيب العقل مع العفة توجد الرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة، وعن تركيب الشجاعة مع العفة، إباء المنكر والغيرة على الحروم... الخ[14]

وكانت قيود الخليل الذهبية قد سبقت هذا كله باكتشاف بحور الشعر ودوائره، وترك الشعراء يتحركون داخل دائرة غابة مسورة هي أكبر منهم وعلى شخصية الشاعر أن ترقص في سلالها.

في مقابل محاولة صك القيود الذهبية من النقاد واللغويين لصالح شخصية اللغة والشعر على حساب شخصية الشاعر، تشكلت مجموعة من صيحات التمرد والخروج من قبل الشعراء تحاول أن تضع في المرتبة الأولى شخصية الشاعر لاقيود الشعر، وكان من أقدم هذه الصيحات، صيحة الفرزدق المشهورة في وجه النحوي عبد الله بن أبي اسحاق الحضرمي، عندما أنشد الفرزدق قوله:

وعض زمـــــان بابن مـــــروان لم يدع
من الناس الا مســـحـــتا أو مـــجلف

فاعترض عليه النحوي باسم «شخصية اللغة» قائلاً: «علام رفعتها»؟ يعني كلمة القافية، فأجابه الشاعر غاضباً: «رفعتها على مايسوءك وينوءك، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا». والعبارة الأخيرة كانت تهدف إلى إعادة ترتيب الأولويات، بحيث تتقدم شخصية الشاعر على شخصية اللغة، وتبدو وكأنها هي التي تسوق خطى التطور بدلا من أن ترسف في قيودها.

وأبوالعتاهية عندما تعقبه العروضيون وأدركوا أن بعض قصائده التي يصوغها على إيقاع أنغام الملاحين في دجلة، لاتستجيب لقواعد عروض الخليل، ولاحظوا عليه ذلك، رد عليهم بصيحته المشهورة: «أنا أكبر من العروض» وكان يعني أيضاً أن شخصية الشاعر مقدمة على ما انتهى اليه أصحاب القواعد من مبادىء صاغوها.

أما إجابة أبي تمام المشهورة في وجه سؤال ابن الأعرابي، فقد لخّصت زاوية أخرى من القضية، هي صراع شخصية الشاعر والناقد أو المتلقي ومدى خضوع الشاعر للعرف السائد في الأداء اللغوي، أو شقه طرقاً جديدة لأعراف قد تسود فيما بعد، فعندما سأل ابن الأعرابي أبا تمام: لم لاتقول مايفهم؟ أجابه أبو تمّام على الفور: ولم لاتفهم مايقال؟

وكان جانب من الصراع يتبدى في أشكال عملية فالأنماط المألوفة تهجر كما صنع أبو نواس مع الوقوف على الأطلال في مطالع القصيدة واستبدل بها الخمر والاستثناءات تتسع رقعتها كما صنع أبو العلاء مع اللزوميات التي اقام منها فناً متكاملاً، وشخصية الشاعر يتسرب جزء من خصائصها من خلال الشد والجذب، لتصبح بعد حين جزءاً من شخصية الشعر، وغالباً ما يحدث ذلك في غفلة من صائغي القيود وحراس الغابة، ثم يتم الاستسلام في جيل تال.

ذلك جانب من ميراث «شخصية الشاعر» في التراث النقدي، تلقاه الواقع النقدي والشعري المعاصر، ولم يكن ليستطيع أن يغفله أو يتجاهل وجوده، ولكنه في الوقت ذاته كان عليه أن يعيد ترتيب الأوراق وتنظيم الأولويات، والتنبه لوظائف جديدة للشاعر تجاه اللغة والتطور والذات والآخر، قد تتفق في جانب منها مع بعض الوظائف المناظرة للشاعر في التراث، ولكنها تختلف في كثير منها استجابة لتغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية، واستجابة أيضاً لشدة ايقاع هذه التغيرات وسرعة بروز المستجدات فيها،وهي تلك السرعة التي لم تعد تسمح بوجود المدى الزمني الملائم لبروز قاعدة واستنتاج عناصر، والركون إلى مسلمات ثم التحفز بعد عقود أو ربما بعد قرون لإثارة التساؤلات حولها، تمهيداً للتمرد عليها. إن هذه الدورة بين الثبات والتغير، والتي كانت تمثل قضية «شخصية الشاعر» محورها استسلاماً أو تمرداً، والتي كانت تتم في مدى زمني مستريح، يذكرنا برحلة القوافل من الأندلس إلى الصين، هذه الدورة أصبحت تتم الآن بسرعة رحلة الطائرات من الأندلس إلى الصين مكتسبة من ثقافة العصر ووسائل اتصاله، سرعة الحركة ووسائل الاختراق والالتفاف، وشدة الاتصال برياح تهب من ثقافات أخرى، والقدرة على تحاور تيارات المد والجزر في البقعة الواحدة.

ولم يعد الأمر في يد النقاد وحدهم يرسمون ملامح شخصية الشاعر ويتحسسون آثارها في مجال تطور العمل أو الجنس الأدبي وانما تكلم الشعراء أيضاً وطرحوا تصوراتهم لأبعاد مجال الرؤية المتاحة أمامهم، ودور شخصية الشاعر الفرد في تطوير الجنس الأدبي المنوط به.

لقد سلطت كثير من أضواء الدراسات الحديثة على قضية الإلهام وبصرف النظر عن النتائج التي تم التوصل اليها، فقد حلت هذه الدراسات كثيراً من الغموض الذي أحاط بشخصية الشاعر باعتباره كائناً، أكثر تجانساً مع كائنات عوالم غيبية أخرى، وأصبحت شخصيةالشاعر تمثل نمطاً للشخصية البشرية ننفذ إليه من خلال قصيدته، وكما يقول جورج جون[15] «لقد أصبح من الشائع والمألوف الآن أن نقول أن قراءة قصيدة يعني الذهاب إلى لقاء إنسان... وإذا كانت عصور طويلة قد اعتقدت أنه ينبغي أن تعرف الإنسان لكي تحب فيه الشاعر، فإن العكس هو الصحيح، فإنه من خلال معرفة الشاعر وحده يمكن أن نتعرف فيه على جوهر الإنسان الذي يشبهنا». لقد تحولت شخصية

الشاعر إلى نمط «إنساني» يشع ضرباً من المعرفة، يقترب بنا من عوالم لاتنتمي إلى عالم «الشيطان الجميل» أو الآلهة في وديانها السحرية، بقدر ما تنتمي إلى عالم «الإنسان الواقع أو المرتجى» ومن خلال ذلك لم يعد الامتداد في شخصية الشاعر امتداد الجذور التي تبحث عن أصولها القبلية، وانما امتداد الأغصان، التي تبحث عن ايماءاتها واشاراتها وظلالها البعدية.

ولم يعد الشاعر مجرد أداة في يد قوى غيبية، كما كان الشأن في محاورات ايون عند سقراط وأفلاطون، وانما أصبح أداة مستقلة من أدوات التغيير والتطوير، تمتلك أدوات خاصة لالتقاط بذور غير المألوف في ركام المألوف وللمزج بين وعي الرؤية والهدف ولاوعي المعايشة اللحظية، ومواجهة المتناقضات، واستغلال طاقاتها المتقابلة في بناء قوة دفع جديدة، يقول الناقد الفرنسي جون كلود رينارد في كتابه: «ملاحظات حول الشعر»(16). «مشكلة الشاعر الأولى هي أن عليه أن يتوصل إلى استخدام اللغة ليوضح عالمه الخاص مع احتفاظ اللغة بحريتها في التعامل مع عالمها العام، ومشكلته الثانية أن عليه أن ينجح في أن يقول مايقول بطريقة تسمح له بأن يقول مالا يمكن أن يقال، ومشكلته الثالثة هي أن عليه أن ينتج ضرباً من اللغة، تستطيع، خلال انطلاقها من الكلمات أن تدعو إلى اعادة خلق هذه الكلمات بطريقة أخرى، ثم إلى أن تتواجه هذه المخلوقات لكي تفلت من أسوار الحدود المألوفة ولكي تصبح لديها القدرة على المعرفة والفعل، وعلى تشكيل علاقات طازجة دائما مع الواقع ومع التاريخ، ومشكلته الرابعة هي أن يسمح للغة بأن تظل قادرة على الاتصال في الوقت الذي يكون قد اجتاز بها بالتأكيد حدود الاتصال».

إن الشاعر الحديث الذي يواجه مشاكل من نمط المشاكل الأربع التي يعددها رينارد لم تعد شخصيته تماثل التصور السائد القديم للشخصية الواسطة التي كان يضفيها التصور الغيبي على الشاعر وأنما أصبحت شخصيته تنتمي إلى نمط المبادرة والفعل والإحساس بالذات وتلمس الهدف، وهي معان ترددت في أحاديث بعض الشعراء العرب المعاصرين، في كتاباتهم حول دور الشاعر أو مفهوم الابداع الشعري، وينبغي ونحن نتأمل بعض اعترافات الشعراء في هذا المجال أن نشير إلى وجود تداخل كبير بين مفهوم شخصية الشاعر بعامة، وشخصية الشاعر الخاصة، فعندما يكتب نزار قباني، أو صلاح عبد الصبور أو البياتي أو أدونيس عن مفهوم الشعر وملامح شخصية الشاعر، فإنه

يغمس قلمه دون شك في مداد تجربته الخاصة ، ولكنه ينطلق منها ليعمم التجربة ويحاول أن يجعلها منسحبة على «الشاعر» بأداة التعريف غير مقتصرة على شاعر بعينه هو صاحب التجربة، وذلك النوع من الانطلاق إلى العام من خلال الخاص، هو أقرب ما يكون إلى جوهر التجربة الشعرية ذاتها في بعض جوانبها، ولعل في النص الذي اقتبسناه من جون كلود رينارد، إشارات إلى بعض الجوانب التي نشير إليها في امتزاج العام والخاص في التجربة الشعرية، ونضيف إليها هنا ملاحظة هذا الامتزاج في حديث الشعراء عن الشعر.

يقول نزار قباني في كتابه: «الكتابة عمل انقلابي[17] القصيدة الجيدة هي النسخة الأولى التي ليس لها نسخة ثانية سابقة لها أو لاحقة بها، يعني أنها زمان وحيد هارب من كل الأزمنة، والقصائد الرديئة هي القصائد التي تعجز عن تكوين زمنها الخصوصي فتصب في الزمن العام، وتضيع كما تضيع مياه النهر في البحر الكبير، إن الشعراء في عالمنا العربي هم بعدد حبات الرمل في الصحراء العربية، ولكن الذين استطاعوا أن يخرجوا من المألوف الشعري إلى اللامألوف، ويطلقوا في السماء عصافير الدهشة، ويقيموا للشعر جمهورية لاتشبه بقية الجمهوريات.. يعدون على الأصابع.. بالشرط الانقلابي تعني خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية والعائلية والقبلية، واعلان العصاية على كل الصيغ والأشكال الأدبية التي أخذت بحكم مرور الزمن شكل القدر أو شكل الوثن».

إن هذا النص قد يقودنا مباشرة إلى مجال حديث الشعراء المعاصرين عن دور شخصية الشاعر في تطوير الفن الشعري، فالوصول إلى هذا النمط من الشعراء الذين يعدون على الأصابع، من بين عدد كبير ممن يمارسون الشعر وينافسون حبات الرمل عددا، على حد تعبير نزار، يتطلب وجود سمات خاصة في شخصية الشاعر، ووعي بخطورة الفن الذي يمارسه، وتثقيف لجوانب الشخصية الشاعرة من خلال اتصالها بمنابع فكرية وفنية وحياتية متعددة، وانعكاس لهذا كله على العمل الذي يتخلق بين يديه بطريقة أو بأخرى، كثيراً ماتحاور حولها الشعراء والنقاد المعاصرون في حديثهم عن العلاقة بين الشعر والشاعر.

ولنسجل هنا أن كم الحوار حول شخصية الشاعر، وأبعاد تجربته، من قبل الشعراء أنفسهم، يعد في ذاته ظاهرة لافتة للنظر بالقياس إلى الموروث العربي، ذلك أن الاشارات التي كانت تأتي على ألسنة الشعراء القدماء حول تجاربهم كانت غالباً ما تتسم بالإيجاز باللمحة الخاطفة، وكان كثير منها يدور حول فكرة تثقيف الخاطرة الأولى ، والمبيت بأبواب القوافي محاوراً مناوشاً لكي يصطاد منه الحسان كما يصور ذلك، الشاعر الأموي سويد بن كراع في لوحته الجيدة التي ترددها كتب الأمهات حين يقول:

أبيت بأبواب القوافي كأنما
أصادي بها سربًا من الوحش نزَّعا
أكالئها حتى أعرس بعدما
يكون سحيراً أو بعيداً فأهجعا
عواصي الا ما جعلت أمامها
عصا مربد تغشى نحوراً وأذرعا
أهبت بغر الابدات فراجعت
طريقاً أملّته القصائد مهيعا
بعيدة شاو، لايكاد يردها
لها طالب حتى يكل ويظلعا
إذا خفت أن تروى عليّ رددْتها
وراء التراقي خشية أن تطلعا
وجشمني خوف ابن عفان ردها
فثقفتها حولاً حريدًا ومربعا
وقد كان في نفسي عليها زيادة
فلم أر إلا أن اطيع واسمعا

لكن الكتابات النثرية للشعراء القدماء حول تجاربهم الشعرية، لم تكن بهذا الكم من الشيوع الذي يمكن أن يلحظه القارىء بالنسبة للشعراء المعاصرين الذين كتب كثير منهم عن تجربته الشعرية فصلاح عبد الصبور يكتب حياتي في الشعر، ونزار قباني يكتب قصتي مع الشعر، وعبد الوهاب البياتي يكتب تجربتي الشعرية، وأدونيس يكتب زمن

الشعر وسميح القاسم يكتب حياتي وقصتي وشعري، وهكذا يفعل أحمد عبد المعطي حجازي وفاروق شوشة ومعظم الشعراء المعاصرين البارزين، وهذه الظاهرة في ذاتها تدل على مدى تزايد الوعي لدى الشاعر المعاصر، بأهمية دور الفنان الفرد وشخصيته في تطوير الجنس الأدبي الذي يتخلق بين يديه.

وحديث الشعراء عن لحظات ميلاد التجربة لديهم، يعقد جسراً هامًا ما بين الفكرة التقليدية الشائعة التي تربط الشاعر بمنابع ماقبل الإبداع والفكرة المعاصرة التي تلقي على الشاعر مسؤولية كبرى ارادية وواعية، يقول نزار قباني[18]: «تأتيني القصيدة أول ما تأتي بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة، تضرب كالبرق وتختفي كالبرق، لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب، مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يحدثها، أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد، ومن تجمع البروق وتلاحقها تحدث الإثارة النفسية الشاملة، وأبدأ العمل على أرض واضحة، وفي هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إرادياً في مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلي وبصيرتي».

وهو قريب مما يقول صلاح عبدالصبور، وهو يرصد لحظة ميلاد قصيدته. «انها تبزغ فجأة مثل لوامع البرق»[19]، وهذا البزوغ نفسه تتم به العودة إلى مجالات معرفية مناظرة، فهو قد يقترب من فكرة الحدس كما عالجها الفلاسفة في نظرية المعرفة، أو فكرة الإلهام أو فكرة الإشراق الصوفي الذي يشكل شرارة أولى للون من المعرفة الدينية، ويرتفع بالشعر عن مجرد كونه مقدرة لغوية أو موسيقية لإعادة صياغة موروث تم استيعابه، إلى كونه نافذة هامة من نوافذ المعرفة الإنسانية، وهو ارتفاع يعود به في الواقع إلى المعنى الأصلي الذي اختزنته اللغة لكلمة الشعر، وهو معنى العلم كما تذكر معاجم اللغة، يقول ابن منظور في لسان العرب[20]. «شعر به.. علم.. وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وأن كان كل علم شعراً».

إن هذا اللون من الحوار حول طبيعة الشرارة الأولى في عملية الإبداع الشعري كان استجابة للنزعة الحديثة التي طرحت فكرة الشاعر النظام، الذي يمثل نمطًا من أنماط الزينة في المجالس أو شارة من شارات الوجاهة في قصور الأمراء، وأحلت شخصية

الشاعر محلاً موازياً لشخصية العالم والفيلسوف، وأناطت به الاسهام في مساعدة الإنسان على مواجهة ألغاز الحياة التي تتفجر أمامه كل لحظة، وكان ازدهار العلم في أعقاب الثورة الصناعية وامتداداتها في العصر الحديث، قد جعل محبي الشعر وأعداءه معاً يطرحون التساؤلات التي جسد بعضها الشاعر الفرنسي لوتر يامون في القرن التاسع عشر عندما قال: «لقد عرفنا أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر»؛ وهذا السؤال الذي عقب عليه الناقد الفرنسي رولاند دي رينفيل في مطلع النصف الثاني من هذا القرن العشرين بأنه سؤال مازال وارداً، وتساءل بدوره قائلاً [21]:

«هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً مجانياً، تحلى به النشاطات الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة في أن يطمح في إضافة شيء؟ وهل ينبغي أن يظل الشعر ينظر اليه على أنه رفاهية فكرية، لايستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام في المشكلة الأزلية للمعرفة؟ ويضيف قائلاً «انه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك التي نحتفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا الا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيها لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها»[22]

إن هذه الموجة التي سادت التفكير النقدي الحديث تجاه الشعر ازدهرت معها فكرة أهمية «شخصية الشاعر» في إنعاش الشعر والوصول به إلى الدور المعرفي والوجدان المنوط به، وكان وجود هذه الشخصية عند ناقد مثل عباس محمود العقاد، شرطًا ضرورياً لتطور آداب الأمم وكان انعدامها مدعاة إلى تشابه نتاج الشعراء وذواتهم، ومن ثم إلى شيوع الركود والتخلف، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره في مصر أنه لا يرى بينهم «تلك النماذج الحية من صور الشعر، والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين، ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير، وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر، أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علاقة، أو لكل منهم شاعرية مميزة»[23]

وهو يحدد في دراسة أخرى مفهومه لدور الشاعر المعاصر في مقابل دور شاعر القرون الوسطى، من خلال بروز ملامح «شخصية الشاعر» عندما يقول أثناء حديثه عن حافظ ابراهيم[24] «انه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية، فإن نشوء الشاعر الحر في التعبير عن ذات نفسه، والاعراب عن ميوله وميول زمنه، يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففي بادىء الأمر تسري دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل انسان في هذه الفترة، وإذ تراهم في روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فيهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور، أو نزعة تفكير، حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور، نجمت الحريات الشخصية، أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق التناول، والإحساس بالطبيعة، فيرى المطلع على شعرهم كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منهم على مرآة تختلف في سائر المرايا في التصوير والتلوين».

لقد اتخذ العقاد من فكرة «شخصية الشاعر» محوراً رئيسياً لفكرة المذهب الجديد في أداء الشعر ونقده، واعتبر درجات نضج هذه الشخصية مقياساً، لانتقال الشاعر من عصر إلى عصر وأهليته لأن يدرج في عداد من يستوعبون جوهر الشاعرية، أو من يظلون يدورون في ردهات أعراضها، ولقد امتد العقاد بنظريته تلك فجعلها تنسحب على الأدوات الفنية للشعر وطريقة استخدامها من قبل الشاعر صاحب الشخصية المستوعبة على نحويفترق به عن الشاعر التقليدي: «واذا كان لابد من التشبيه فلنشبه ما يبثه في نفوسنا من حنين أو وحشة أو سكون أو ذكرى، ففي هذا، لافي رؤية الشكل، تختلف النفوس باختلاف المواقف والخواطر»[25] ونحن هنا نشهد تطوراً رئيسياً لفكرة البلاغة القديمة عن الصورة والتي كانت تعاملها على أنها كائنات مستقلة تكتسب قيمتها من ذاتها لامن علاقاتها بشخصية الشاعر.

ومعلوم أن العقاد جعل من فكرته تلك رأس حربة في هجومه النقدي الشهير على أحمد شوقي، الذي اعتبره العقاد، نموذجاً لمن توقف بالشعر عند حد سلامة اللغة وجريان

الألفاظ ((والقدرة على الكلام النحوي الحلو)) دون أن تمتد به قدراته إلى حد امتزاج شخصيته بأدوات فنه، وفي هذا الاطار وجه العقاد لشوقي نقده الشهير في الديوان، والذي يحمل، رغم التحامل التطبيقي في كثير من جزئياته، نصوصاً نظرية هامة، لعلها كانت أكثر النصوص صراحة وحسماً في تفجير قضية شخصية الشاعر في النقد الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، وقد أثارت هذه النصوص، قدرًا كبيرًا من النقاش وحفرت مجرى لها في مناهج البحث في الدرس الأدبي في العقود التي تلتها،ولاشك أن عمدة هذه النصوص، هو ذلك النص الذي يلخص رأي العقاد في جوهر قضية شخصية الشاعر وعلاقتها بطريقة استخدام أدوات الشعر، عندما يخاطب شوقي قائلاً:[26]

«فأعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لامن يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وانما مزيته أن يقول لك ماهو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس اخوانه زبدة ماراه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أشياء حمراء أو خمسة بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً موثراً وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليك من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً ان صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده، وصفة القول أن المحك الذي لا يخطيء في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود اليه

المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية».

إن هذا النص يمثل كما قلنا نصاً مفتاحاً في الحديث عن دور شخصية الشاعر في التشكيل الشعري الجيد، من خلال تمثله للعناصر الخارجية في تجلياتها الحسية أو المعنوية، ورصد وقعها على مرآة شاعرية خاصة، ومزجها بملامح نفس بشرية شاعرة ذات سمات معينة، ثم إعادتها إلى الواقع الخارجي وقد تمثلتها شخصية الشاعر كما يتمثل الجسد الصحيح الغذاء الجيد.

غير أن العقاد نفسه امتد بهذه النظرية من جانبها السلبي إلى جانبها الإيجابي امتدادا مثيراً للجدل، ونعني بالجانب السلبي القول بأن شعراً ما تقل درجة جودته بقدر قلة آثار امتزاجه بالشخصية البشرية التي تخللها في مرحلة الإبداع، ونعني بالجانب الإيجابي أن يكون الشعر الجيد هو الذي تنعكس عليه شخصية صاحبه، وأبعد من هذا قليلاً أن يقال يعكس حياة صاحبه، كما ذهب إلى ذلك العقاد في كتابه «ابن الرومي حياته من شعره» وهو الكتاب الذي قدم نموذجاً تطبيقياً لفكرة علاقة الشعر بشخصية الشاعر، أو ملامح المنهج البيوجرافي الذي ما زال يثير جدلاً في الدرس الأدبي.

لقد وقف العقاد أمام مزايا الشعر وقفته أمام الجمال في وجوه الحسان، تتعدد أشكاله التي يتبدى فيها وتتفاوت درجات الإفتتان بأنماطه مع اختلاف بينها، فاللمحة الواحدة من ملامح الجمال تحلو في هذا الوجه وتحلو في ذلك، ولا تشابه بينهما في غير الحلاوة، ففي العيون ألف عين جميلة لاتشبه الواحدة أختها ولاتتفق اثنتان منها في معاني النظرات ومحاسن الصفات وليس هناك الا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال»[27]

غير أنه انتقل من هذه المسلمة الأولى، لينتقل إلى سمة في الجمال الشعري، لايكون الشاعر شاعراً الا بنصيب منها... وتلك هي الطبيعة الفنية،ويفسر العقاد تلك الطبيعة الفنية بأنها تلك «التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته أياً كانت هذه الحياة من الكبر أو من الصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لاينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته»[28]وطبق العقاد

منهجه ذلك على ابن الرومي مستخلصاً حياته من شعره، مقابلاً بين الأخبار التي وردت عنه عند القدماء وما يقابلها في شعره عاقداً فصولاً للحديث عن تفاصيل حياته العائلية والمعيشية من خلال ذلك المنهاج، مثل «أصله، ونشأته، أبوه، أمه، أخوه، أولاده، وزوجته، تعليمه، مزاجه، وأخلاقه، معيشته، لماذا فشل، عقيدته هجاؤه، هو وشعراء عصره... الخ، وهذا التفصيل نفسه هو الذي ضيق من مفهوم دائرة الحياة، التي أصبحت حياة امرىء فرد قد لاتكون العناية بها في ذاتها هي مطمح ما يسعى جيل من الدارسين أن يتعرف على أدق تفاصيله، وأن يركب إلى ذلك أوعر الطرق، وهو طريق لغة الشعر التي لم تخلق لكي تقدم المعلومة وتؤيد الوثيقة ولو أن مفهوم الحياة اتسع في هذه النظرية ليصل إلى منطقة كتلك التي حلم الناقد الفرنسي سانت بيف أن تغطيها الدراسات الأدبية يوماً، وهي منطقة الفصائل البشرية النفسية التي يمكن أن تكون قابلة للتصنيف الدقيق كما يصنف العلم فصائل الدم وخصائص الأجناس الجسدية فيتم التعرف على الكل من خلال الوقوف أمام الجزء[29]، لو أن الدائرة اتسعت على هذا النحو لحملت النظرية معها بذور تطورها.

ولاشك أن النظرية تصطدم بالعقبة الرئيسية المتمثلة في الشعر الموضوعي الذي يلتقي مع الشعر الغنائي في كثير من خصائصه، ولكنه بالتأكيد لا يعكس حياة صاحبه ولا يطمح إلى ذلك، لأن النماذج التي يجسدها شاعر موضوعي في نتاجه، يكون بينها من التباعد بل والتناقض ما بين أطراف الحياة المختلفة، وحين حاول بعض أنصار هذا المنهاج البيوجرافي في الثقافة الأوروبية أن يعمموه على النحو الذي أشار اليه العقاد فيما بعد، كان من الحجج التي أثيرت في وجوههم: أين نجد شخصية الشاعر شكسبير؟ هل في الأمير الدنماركي «هاملت» أم في العبد المغربي «عطيل» أم في التاجر اليهودي «شيلوك»، أم في المرأة التي تغار، والوصيفة التي تحتال، والجندي الذي يستبسل؟ وكل تلك شخصيات متناقضة تزدحم بها مسرحيات شكسبير وتصدرعن شاعر واحد نفسه.

وحتى في القصيدة الغنائية البحتة لم يجر التسليم أبداً باعتبار القصيدة الجيدة وثيقة تشف عن نفس صاحبها، فأصحاب منهاج التحليل النفسي في النقد الأدبي، يرون أن القصيدة قد تكون تعبيراً عن عالم فشل صاحبه في أن يجده في الواقع، فاستراح إلى أن يتوهمه في الشعر، وذلك مسلك نفس وفن طبيعي، وأصحاب التحليل اللغوي، يرون أن لغة الشعر بطبيعتها لغة مراوغة، ليس من شأنها أن ترسم لنا خطًا بين نقطة البداية ونقطة

النهاية، فذلك أقرب إلى وظيفة لغة النثر، والشعراء أنفسهم يرون كما يقول أدونيس أن «أهزل الآثار الشعرية هي غالباً الآثار التي لاتكشف إلا عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية»[30] ويستريحون أكثر إلى مصطلح مثل قصيدة القناع» تبدو من خلال القصيدة كائناً مستقلاً، يتوجه خلاله الشاعر، كما يقول عبد الوهاب البياتي[31] إلى «خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبعد عن حدود الغنائية والرومنسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، إن القصيدة في هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر، وإن كان هو خالقها». وهو المعنى نفسه الذي يعبر عنه شاعر آخر مثل صلاح عبد الصبور عندما يقول: «الشاعر... لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقاً وجمالاً، ولكنه لابد أن يخلق إذ إن وقوفه عند التعبير هو قصور في رؤيته، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفة مرضية»[32]

إن هذه النصوص لاتعارض في الواقع فكرة شخصية الشاعر وأهميتها في العمل الشعري، ولكنها توسع من مجالها عندما تجعل هذا المجال متصلاً بالحياة لا بحياة واحدة، وترتفع بهذا المجال عندما تختار منه عناصر الثبات والديمومة التي يمكن أن تستصفى للفن لاعناصر الاستهلاك التي قد لا تضيف إلى تاريخ الإبداع شيئًا، وهي من خلال ذلك تسعى إلى تحرير مفاهيم شائعة، قد ينتصر بدعواها الفن الهابط أحياناً، مثل التجربة والصدق، والبحث عن دليل يؤكد أن هذا الشاعر قد خاض هذه التجربة بعينها. وأنه صادق في نقل وقائعها إلى شعره، وتحت هذه الدعوى يمكن أن يتسرب كثير من شعر «المعاناة» اليومية، لا المعاناة الفنية إلى سجل الشعر الجيد، وهو ما لا يختلف النقد اليوم على عدم التسليم به،فالعمل الجيد لا يقاس بحجم المعاناة التي تقف وراءه، ولا بعدد الساعات التي كتب فيها، ولا بكمية الدموع التي وجدت منسكبة على مخطوطة القصيدة. ولا حتى بسمو المشاعر الوطنية أو الخلقية أو الاجتماعية التي يحتوي عليها، وانما ببنائه الفني قبل هذا كله، وبصدقه الفني لا صدقه الواقعي، وبعمق تجربته الفنية لا تجربته المعاشة، وتلك كلها عناصر تفسح مجالاً كبيراً لبروز شخصية الشاعر الذي يقف وراء العمل الفني، لا شخصية الرجل الذي يقف وراء الأحداث الواقعية.

إن الاتكاء على شخصية الشاعر في دراسة آثاره الفنية، كان يتخلل مناهج نقدية كثيرة، وكان يتخذ أحياناً شكل الانطباع المسبق الذي يجعل ناقداً ما ينتصر لعمل شعري وينتصر غيره من النقاد ضده استجابة في الحالتين لفكرة شخصية الشاعر التي ربما تكون قد تشكلت من قبل في رأس الناقد، أو تولد لديه انطباع معين حولها نتيجة لظروف خارجة عن النص، ولعل العقاد نفسه كشاعر كان من أكثر من تفاوتت حولهم آراء النقاد نتيجة لهذه الانطباعات المتكونة عن شعره، فعلى حين كان يرى ناقد مثل محمد مندور في شعر العقاد أن «من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه، مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر»[33] ، كان يرى واحد مثل «زكي نجيب محمود» أن بعض قصائد العقاد مثل «ترجمة شيطان» تستحق أن توضع في صدارة الانتاج الشعري العربي في أوائل القرن[34] ، وهي القصيدة نفسها التي قال عنها مندور «أنها ليست سوى تجديف صيغ في لغة جافة غامضة»[35]

بل إن الناقد الواحد كان يغير نظرته أحياناً إلى الشاعر نفسه تبعاً لوقع شخصيته على نفسه، لا لوقع شعره في ميزانه النقدي، وما دمنا مع العقاد فلنشر إلى موقف أحمد عبدالمعطي حجازي من شعره في مرحلتين مختلفتين، ففي فترة مقاومة العقاد لمدرسة «الشعر الحر» في الخمسينات، والتي كان حجازي واحداً من أعلامها البارزين، واتهامه لأصحابها بأنهم يكتبون النثر لا الشعر، كتب حجازي قصيدة تقليدية موجهة إلى العقاد، جاء فيها:

من أي بحر عصي الموج تطلبه
إن كنت تبكي عليه نحن نكتبه
يا من يجدف في كل الأمور ولا
يكاد يحسن شيئا أو يقاربه

لكن حجازي نفسه، هو الذي كتب في الثمانينات بعد موت العقاد وهدوء غبار المعركة «إنّ شعر العقاد يمثل قمة التجديد ويكاد يحمل وحده عبء نصف التجديد الذي تم في الثلث الأول من هذا القرن»[36].

ومن بين الاتجاهات النقدية التي عنيت بشخصية الشاعر في بعض دراساتها اتجاه النقد اللغوي التحليلي، الذي رأى بعض نقاده في العودة إلى منابع شخصية الشاعر

طريقاً لاكتشاف منابع التراكيب المتعرجة، والأبنية اللغوية الخاصة في نتاجه الشعري، ومن بين هذه الدراسات، الدراسة التي كتبها د. عبد السلام المسدي، حول شخصية الشاعر أبي القاسم الشابي وجعل عنوانها: بين المقول الشعري والملفوظ النفسي»[37] وقد حاولت الدراسة منذ البدء أن تتلافى الملاحظات التي توجه عادة إلى الإفراط في الاتكاء على التاريخ العام أو الخاص لشخصية الشاعر، وهو الإفراط الذي يؤدي عادة إلى التفريط في معالجة الجوانب الفنية، والاهتمام ببعض القضايا التي قد تكون بعض فروع المعرفة الأخرى أولى بها، ومن ثم يحدد المسدي ما يأخذه من خلال تقاطع خطوط التاريخ والأدب وما يتركه حين يقول[38]: «إن الإغراق في استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من إقحام المشاكل المتفارقة في النقد الأدبي، فغاية ما يرمي اليه الناقد أن يقيم الأثر الفني على نصاب اللفظ المصاغ، وما المعطيات التاريخية الا سند من الأسانيد يضمحل وقعها ما لم تضم في النص الملفوظ شهادة لها. وأقوى الشهادات تناسخ المقول الانشائي بالافضاء النفسي، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفاً نقدياً، فإن في ذلك تعسفاً يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته». وهذا النوع من التحديد النقدي جعل الدراسة تركز على «استجلاء بعض المقومات التي انبنت عليها شخصية الشاعر «وعلى تلمس أثرها في مضامين شعره الأثيرة، وتراكيبه المتميزة، ومن خلال منظومة ثلاثية لخصائص شخصية الشاعر الداخلية، التي تميزها: الموهبة الشعرية المبكرة، وقوة الإرادة، والحساسية الفياضة، من خلال هذه المنظومة تتفرغ الخامات الأولى التي تبرر كثيراً من مضامين ديوان أغاني الحياة، فعن الخاصية الأولى يتفجر الصبا المبكر، وتتفرع الخاصية الثانية لكي تفسر تغلب الشابي على وحدة الرافد الثقافي عنده ممثلاً في العربية وحدها وامتصاصه رحيق الآفاق الأخرى التي يستشرفها حتى ليظن أنه ممن تمكنوا من ثقافة أجنبية أخرى، وتلك واحدة من النقاط كانت قد أدهشت الدكتور مندور من قبل في دراسته عن أبي القاسم الشابي، وتقود خاصية قوة الإرادة أيضاً إلى تفسير نزعته إلى المغالبة سواء تمثلت في فاعلية معوقات مجتمعه أو مغالبة الداء الذي سكن جسده في فترة مبكرة من عمره وتتفرع الحساسية الفياضة بدورها إلى ميداني العاطفة والجمال لكي يتبدى فيهما القدر المفرط من الحساسية، الذي يجعل الأشياء تنقلب إلى أضدادها بعض الأحيان.

وتلتقي شخصية الشاعر الداخلية، بشخصيته الخارجية، وطابعها العام الوعي بالحياة في جوانبها الأدبية والسياسية والوجودية، ويقود ذلك كله إلى الوقوع في التمزق بشطريه العاطفي والتأملي كظاهرة داخلية انعكاسية وإلى الصراع سواء مع القوى المهيمنة أو القوى المغلوبة كتدفق خارجي، ومن خلال هذه الشبكة النفسية لملامح شخصية الشاعر، يلجأ المسدي إلى تفسير بعض الظواهر اللغوية، كاستخدام الضمائر، وأنماط التشبيهات والصور، ومراجع الحواس، وطبيعة التركيبات اللغوية البسيطة أو الملتفة. وتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول مما يجعل من اللجوء إلى شخصية الشاعر، عامل إضاءة لفهم بعض أسرار العمل الشعري، لا للتركيز على الوقائع التاريخية.

****

إن فن الشعر نفسه لم يولد معرفاً ولم تتحدد معالمه في كون خارج هذا الكون، ويهبط إلينا منوالاً ننسج عليه كلماتنا ونمسح فيه دموعنا، ولكنه فن هلامي أحست الإنسانية بالحاجة الملحة إليه، وصاغته «شخصية الشاعر «جيلاً بعد جيل، ومن ثم فشخصية الشاعر جزء من تعريف الشعر، وفي كل لغة شعراء، يمكن أن يقال عنهم، إن الشعر بعدهم لم يعد كما كان قبلهم، وقد تحدث النقد القديم عن المهلهل الذي كان «أول» من هلهل الشعر وطوعه، أو امرىء القيس الذي كان «أول» من وقف على الأطلال، أو الأعشى صنّاجة العرب الذي كان «أول» من تكسب بالشعر وغيرهم ممن أطلق عليهم أفعل التفضيل مدحاً أو قدحاً، لكن هذا الإطلاق كان يحمل في ذاته أثر قوة شخصية الشاعر على مسيرة فن الشعر.

ولم تكن حركات كبرى كحركة الانتحال التي شهدها الشعر العربي في بداية فترة تدوينه، الا شهادة مزدوجة بقيمة الرصيد الغالي من المعدن النفيس الذي عرفه العرب قبل أن يعرفوا معادن أخرى وسعوا إلى الاستكثار منه ولو من خلال التزييف والانتحال من ناحية، وشهادة بأن أبرع ما يمكن أن يصل اليه صناع ماهر في اللغة وفنونها أن يسطو على شخصية شاعر فيدعيها فيكون قد ربح كسباً معنوياً هائلاً بتصديق الجماعة إياه، قبل أن يربح كسباً مادياً يضيف من خلاله الأمجاد إلى قبيلته أو يضيف بدرة من الذهب إلى خزانته.

وإذا كانت شخصية الشاعر قد تطامنت حيناً أمام شخصية الشعر، فإن الطفرات العظيمة لم تولد الا من صراعهما البناء ولولا هدم أبي تمام لعمود الشعر وإقامة البحتري له، لما تمتعنا بالتعرف على المذاق المتميز لشخصية كل منهما والرحابة التي اكتسبها الشعر العربي من نزاعهما، ولو كان الفرزدق وجرير قد تصالحا من قبل، لتطامنت مئات الصور في خدورها، ولو لم يدفع المتنبي بملامح شخصيته الظامئة المتمردة في كل الآفاق، ولو لم يثابر أبو العلاء رغم جدران محبسه على توسيع مسام جلد اللغة لكي يتمثل الشعر غذاء الفكر، لما أتيح لنا أن نرى شخصية الشعر ترتفع قامتها من خلال شخصية الشاعر.

ولو لم يتنبه بودلير - كما يقول فاليري[39] - إلى أهمية الموسيقى عند فاجنر وبوليوز، ويدرك أن وحدات الموسيقى تأتينا معبأة بالحياة على حين أن وحدات اللغة تريدنا أن نشحنها بالحياة، لولا هذا لما تم تفجير المنابع اللانهائية للموسيقى في اللغة، ولما تقدم الرمزيون ليعلنوا أن الموسيقى قبل كل شيء، لينتقل تأثيرهم إلى كثير من الآداب العالمية.

ولولا تقابل العقاد وشوقي وحدوث الارتطام الحاد حول شخصية الشاعر، لما تفجرت حركات أدبية تالية، ولما شهد الشعر العربي موجات التجديد الكبرى المتتالية والتي تميزت أيضاً من خلال بروز شخصيات الشعراء الرواد.

إن هذه النظرة العامة ربما تقودنا إلى ملحوظة أخيرة، تتعلق بحركة الشعر العربي في العقود الأخيرة، بعد انهيار كثير من قيود الشكل أمام المبدعين، لقد كثر الذين يكتبون الشعر أو ينتسبون اليه، وقلت الشخصيات المتميزة، بحيث أصبحت شخصية الشعر، أو شخصية الحركة الشعرية، تهدد مرة أخرى بالطغيان على حساب شخصية الشاعر، ولم يعد من السهل أن تميز مبدعاً من آخر، فالأطروحات متشابهة والزفرات متكررة، ومسارب الغموض يقود بعضها إلى بعض، والإدعاءات برفض «وصايات» النقاد ثابتة في كل جدال، ودفتر الشعر المعاصر يتضخم يوماً بعد يوم، وشخصية الشاعر تذبل ساعة بعد ساعة، فهل يتجه الشعراء مختارين إلى مقبرة جماعية كالأفيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة؟ أم أنهم يتجهون إلى عصرٍ آخر وبعث جديد؟.

الهوامش

(1) محاورات أفلاطون: أيون ص534، نقلاً عن النقد الأدبي الحديث د. غنيمي هلال.

(2) الأغاني، الجزء الرابع، ص123

(3) الشعراء:221-227

(4) يس:69

(5) الحاقة:40-43

(6) الأغاني، الجزء التاسع، ص156.

(7) الأغاني، الجزء العشرون، ص141 ومابعدها.

(8) الحيوان، الجزء السادس، ص248.

(9) انظر، رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد/ ص، 138، 158، تحقيق بطرس البستاني، بيروت،1950

(10) انظر رسالة الغفران، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، 1950، ص244.

(11) الشعر والشعراء، ص2.

(12) المرجع السابق، ص7.

(13) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص9.

(14) قدامه بن جعفر. نقد الشعر، ص39 ومابعدها.

(15) .Georges Jean: La Poisie, P. 150, Edition du Seuil

(16) Jean Claud Renard, Notes Sur La Poesie, P. ll, Editions du Seuil, 1970..

(17) نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي ص7 وما بعدها، الطبعة الرابعة، - بيروت1984

(18) نزار قباني: قصتي مع الشعر، بيروت1973، ص186

(19) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص8 ، بيروت1969

(20) لسان العرب لابن منظور، دار المعارف، ج4 ص2273

(21) Voir: Rolland de Reneville, L'exprience Poetique, P. 9, Pari,1949

(22) Ibid, p. 10.. .

(23) العقاد: ساعات بين الكتب، مقال الشعر في مصر، ص14، بيروت1968

(24) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص16، كتاب الهلال1972

(25) العقاد: الديوان في النقد والأدب ص531 (المجموعة الكاملة المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب

(26) المرجع السابق، ص534.

(27) العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، ص3، الطبعة السادسة القاهرة 1970.

(28) المرجع السابق، ص4

(29) انظر كتابنا: الأدب المقارن، و«النظرية والتطبيق» دار الثقافة – الطبعة الثالثة، القاهرة 1993

(30) أدونيس، زمن الشعر – دار العودة – بيروت1972، ص12

(31) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت 1968، ص35

(32) صلاح عبد الصبور: حياتي مع الشعر، ص39

(33) د. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ج1 ، ص76

(34) زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ص22 – بيروت1978

(35) د. مندور... المرجع السابق، ص81

(36) احمد ع. حجازي. أسئلة الشعر، الأهرام،1988/12/7 وانظر كتابنا، «الكلمة والمجهر» – دار الثقافة، القاهرة،1994

(37) د. عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون (دار سعادالصباح)،

(38) د. عبد السلام المسدي.. المرجع السابق، ص8.

(39) Voir Paul Valery. Variete, p. 86, Gallimard.

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم

شكرًا دكتور أحمد أعتقد أنك التزمت إلى حد جميل بالوقت، رغم الصورة الكئيبة التي رسمتها للشعر في نهاية هذه المداخلة، ننتقل الآن للأخ الدكتور نديم نعيمة في بحثه حول رؤيا الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر.

والدكتور نديم نعيمة حصل على دكتوراه في الأدب العربي الحديث والمقارن من جامعة كمبردج، وأستاذ الأدب العربي والفكر الإسلامي، وعضو في مجلس شيوخ الجامعة الأمريكية، له مؤلفات من بينها: «ميخائيل نعيمة: حياته، وأعماله، وأثره»، و«الفن والحياة: دراسات نقدية في الأدب العربي الحديث»، «أنبياء نيويورك اللبنانيون»: وهو بالإنجليزية، و«آلهة الأرض» لجبران وهو دراسة وتعريف. في بحثه سيقدم لنا رؤيا الشاعر صاحب الخطاب. أرجو أن يتفضل وأن يلتزم بالوقت.

رؤيا الشاعر ومكانتها
في التقويم النقدي المعاصر *

الدكتور نديم نعيمة

من المفيد في مطلع هذا البحث ان نشير إلى حقيقة قد تبدو بديهية، وهي الفرق في العمل الأدبي بين دور الشاعر ودور الناقد. فالشاعر يصدر القصيدة أو العمل الشعري كلاً ناجزاً، أما الناقد فيدرس ذلك «الكل» محللاً ومعللاً ومقوماً بما أوتي من ثقافة ومهارة، ومصدراً للاحكام.

همّ الأول كفنان أن يجمع ما تتوزعه نفسه وتعتمل به، فيحوله إلى «كل» هو جسد القصيدة وكيانها، وهمّ الثاني أن يعمد إلى ذلك الجسد أو الكيان فيعمل على تشريحه و«تبعيضه» وتفحصه بغية الكشف عما ينطوي عليه في جوهره من قيم. دأب الأول أن يجمع المتفرق ويصهره ويجسده في «كل» قائم، ودأب الثاني أن يفكك ما اجتمع وان ينثر ويجرد. من هنا كان عمل الأول كفنان رؤيويا في الأساس، في حين كان عمل الثاني خاضعاً بمجمله للعقل.

أما أن عمل الشاعر في جوهره رؤيوى، فلأن عين صاحبه ليست أصلاً على المبدّد الشائع في ذاته وفي سائر الوجود من حواليه، بل على ذاك الذي به وفيه وإليه سيتحول هذا المبدد من خلال الشاعر إلى وحدة محددة هي القصيدة، وهذا الشائع إلى خاص بعينه، وذاك المجزأ المبعثر إلى كل. عينه بنّاءً ليست مبدئيا على الحجر، بل على ذاك الذي به سينصهر الحجر فيستحيل كلا هو البناء. وعينه حبةَ حنطة ليست على التراب والماء والهواء وما اليها في تبددها، بل على ذاك الذي به في عتمة التربة سيتحول الوجود مبدّداً إلى كلّ هو السنبلة.

(*) قدم الباحث ملخصًا لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

ثمة قول رائع للشاعر الانكليزي ت. س. اليوت يشبّه فيه ضبابية اصطخاب الأشياء في الذات الشاعرة وهي تتمخّض عن قصيدة «بالجنين الصائح في العتمة، ترى ماذا عساي أكون؟».

ما أن تستحيل الأمشاج الضبابية طفلا فيولد، أو يتجسد الكون المبدد في سنبلة؛ ما أن تستحيل هيولى الأشياء من خلال رؤيا النفس الشاعرة كياناً بالفعل، أي عملاً شعرياً ناجزاً، حتى يبادر الناقد بالعقل المحلل المعلل الباحث إلى ارجاع هذا الكل من أجل فهمه ووزنه وتقويمه واصدار الاحكام، إلى عناصره المكونة. في هذا كله مكمن الفرق، لا بين الشاعر والناقد فقط، بل بين الشعر والنثر على الاطلاق؛ بين الشعر وسائر الفنون التعبيرية من جهة، وبين النثر من جهة اخرى بمختلف فروعه الاستقصائية بدءاً بالرسالة أو المقال أو المبحث وانتهاء بالعلم وسائر انواعه والفلسفة بمختلف مذاهبها. اذ لا شأن للفنان أو الشاعر مع المنثور الا بقدر ما يستطيع ان يتحول به إلى كل مجسد، ولا شأن للباحث أو العالم أو الفيلسوف مع «الكل» الموحد، الا بقدر ما يستطيع ان يعلله ويحلله وينثره. وانه ليستحيل بغير هذا المنظار أن نفهم كيف أنّ أبشع ما يمكن أن يعاب على شاعر ما، هو النثرية، أي عجزه عن تحويل المنثور في قصيدته إلى وحدة، وأن أشنع ما يعاب على باحث أو عالم أو فيلسوف هو الشعرية، أي عدم القدرة على الهبوط بالكل الجامح إلى تفصيل مكوناته.

– 2 –

قد يفهم من التمييز بين مهمة الشاعر ومهمة الناثر أنه محتوم على العلاقة بينهما أن تكون أبداً عبثية مفرغة، فنحن إن فهمنا جدوى أن يتصدى عالم لظاهرة ناجزة ما من ظاهرات حقله فيحللها وينثر عقدها عائداً إلى عناصرها المكونة بغية كشف حقيقتها واتخاذ تلك الحقيقة خطوة نحو مزيد من الخطى في تتبع اسرار الطبيعة الغامضة؛ ونحن إن ادركنا فائدة أن يعمد فيلسوف إلى تحليل هذا الكون العجيب المبهم وتشريحه بدءاً بالطبيعة وانطلاقاً إلى ما وراءها ولعًا بالتعرف إلى سرّ الوجود وتحديد مكان الانسان من ذلك السر؛ – نحن ان عرفنا كل ذلك وادركنا ما ينطوي عليه من جدوى، فأي جدوى يمكن أن نجنيها من شاعر دأبه ابداً ان يجمع في ذاته ما كان متفرقاً أصلاً ومشاعاً، حتى إذا صدر عنه كلا موحداً في قصيدة عمد اليه الناقد من اجل فهمه وتقويمه فأعاد تفكيكه

وتحليله وارجاعه إلى عناصره المكونة. اليس انه في ذلك يرده مشاعاً مثلما كان في الأصل؟ فكأن العملية برمتها بين الشاعر والناقد لا تعدو كونها حلقة مفرغة قوامها أبداً عود على بدء. أليس في هذا، التبرير كل التبرير لحكم بعضهم على الناقد بأنه مجرد كائن طفيلي؟

قد كان الأمر كذلك لو أن الكثرة اذا جمعت في كل ظلت فيه هي اياها قبل أن تجتمع، أو لو أن الكل اذا أعيد إلى عناصره المكونة ظل فيها بالقدر الذي كان قبل أن ينحل.

من القواعد المعتمدة الراسخة في علم الديناميكا الحرارية Thermodynamics

واحدة تقول: «الكل هو دائماً أكثر من مجموع الأجزاء التي يتكون منها: .The whole is always greater than the sumtotal of its constituent parts

هذه القاعدة، إن صدقت في علم الفيزياء الحرارية، فصدقها في عالم الأحياء ودينامية الحرارة في الكائن الحي قد يبدو أشد صدقاً وبداهة ووضوحاً. يعمد عالم النبات إلى عشبة أو زهرة أو شجرة فيحللها وينثر أجزاءها بغية التعرف إلى حقيقتها، فلا تلبث أن تتحول مجزأة بين يديه إلى حطبة موات، يعرف عنها، عن آليتها وعن عناصر تركيبها، وعن كيفية التآلف والترابط والتناغم بين مقوماتها، أما ذلك اللغز الآخر، لغز الحياة عينها في الشجرة الذي به تتحول مبددات الكون من هواء ونور وماء وتربة، إلى كلٍّ نباتي مترابط حي، يبقى بتعريفه مغلقاً وغير مشمول بتلك المبددات ومستعصياً بالتالي على التجزئة والتحليل. ويلجأ عالم البيولوجيا إلى خلية أو ضفدع أو انسان فيشرّحه للكشف عن حقائق آلية تركيبه، فلا يلبث الكائن الحي تحت مبضع التشريح أن يستحيل جثة، فتُعرف اجزاء الآلة جميعها وتُفصّل، أما ذلك السرّ الزائد على الأجزاء والموحد لها في كل ديناميكي نابض؛ أما لغز الذات فيفلت ولا يقتنص؛ إنه ذلك الاعتبار في الكائن الكل، انساناً أكان أم حشرة أم شجرة أو ذرة أو خلية الذي يجعل ذلك الكائن، قياساً على مفهوم الديناميكا الحرارية، أبداً أكثر من مجموع الاجزاء التي يتكون منها. إنه التحدي الاكبر الذي يستثير العلوم والفلسفات وسائر الابحاث كلا في مجاله، فتتضاعف المعارف

في الشيء الواحد وتتكاثر على تفاوت في اقترابها من لغز ذاته أو بعدها عنه، من غير أن يعتبر أي مبحث من المباحث أو العلوم أو الفلسفات بالمعنى الجدي لغواً لأنه قد قصر دون اللغز.

– 3 –

إذا كان لكل هذا أن يصحّ في الذرة أو الخلية أو الشجرة أو الانسان أو غيرها من الاحديات المركبة في الطبيعة أو ما وراءها، فهو لاشك ينسحب بالضرورة على القصيدة أو العمل الشعري. وقديما اعتبر ارسطو عن حق أن العمل الشعري وحدة أبعاد متكاملة وأنه بأبعاده ليس خارج الطبيعة بل مكمل لها. فالقصيدة من هذا القبيل، وأسوة بغيرها من أشياء الوجود، هي قطعاً أكثر من مجموع أجزائها. فهذه الاجزاء قبل تجمعها لم تكن القصيدة؛ لم تكن «لاميّة العرب» مثلاً أو «فتح عمورية» أو «الحدث الحمراء». فالحدث الحمراء بقادتها وآلاتها وأفراسها ودمائها وحتى بجميع ما استثارته أو يمكن أن تستثيره مشاهدها في النفس البشرية من صور ومشاعر واهتزازات وأحاسيس، كانت قبل أن يتناولها المتنبي؛ كانت هناك بالمتنبي وبدونه؛ كذلك كانت اللغة بألفاظها وتراكيبها وموسيقاها ومجمل تاريخها وتراثها وإمكاناتها. كل هذا الخبط من الأشياء كان قائما ومشاعاً قبل القصيدة، كما كان مقدراً له أن يبقى بعدها وبدونها ما دامت الناس والمشاعر والبطولات والحروب والدماء والهازم والمهزوم. ولعل هذا بالضبط ما دفع الجاحظ، أحد اشد قدمائنا نفاذاً نقدياً على قلة ما بلغنا من نقده، إلى مقولته الشهيرة عن «المعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي»[1]

ولكن هذا الخبط عينه من الأشياء «المطروحة في الطريق» على حد تعبير الجاحظ، وقد تحول بالمتنبي ومن خلاله إلى مولود سوي هو القصيدة لم يعد قطعا هو إياه قبل أن تولد ولا هو اياه بعد أن ولدت. لقد أعطي ذاتا فتحول بها ومن خلالها إلى كل ناجز وكيان بعينه فأضحى هكذا أكثر بكثير مما كانه قبل أن يأتلف وأقلّ بما لا يقاس مما سيكونه لو قيض له بعد ائتلافه من يعيد نثره فينتثر. وإلا لكان بمستطاع اي ناقد أو ناثر أن يتحول عن القصيدة إلى ذلك المشاع المبدد الذي كانته قبل أن تولد أو الذي يمكن أن تنحل اليه بعد أن تنثر فيحصل على المردود نفسه من غير خسارة فيتم الاكتفاء ذاته ويصبح العمل الشعري لاغياً فيختتم السعي وينتهي المطاف.

أما وأن الأمر غير ذلك؛ أما وأن «الحدث الحمراء» واحدة في حين أن ناثريها ومحلليها ونقادها قديماً وحديثاً، إن لم نقل ناثري المتنبي ومحلليه وناقديه هم بغير عدً وذلك من غير ان يحصل بعد الاكتفاء فتلغى قصيدته أو يلغى هو فيختتم السعي وينتهي المطاف، فمرده لا إلى أجزاء القصيدة وعناصرها المكونة وقد كانت من قبل كما من بعد جميعها مشاعاً أو قابلة للشيوع، بل إلى ذات القصيدة ومكنون سرها الذي هو فيها أبدًا أكثر من مجموع الأجزاء وأبعد منالا من كافة العناصر المكونة. هذا «الأكثر» في القصيدة، أو هذه الذات، او هذا السرّ الذي بسحر كيميائه يتحول العام إلى خاص والشائع إلى مكتوم والكثرة إلى وحدة، هو في حقيقة أمره الذات الشاعرة أو الذات الرائية أو ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاحاً رؤيا الشاعر. وهكذا تصبح هذه الرؤيا في واقع امرها، باعتبارها ذات القصيدة، هي القصيدة في حقيقتها وسرّ وجودها؛ بل هي ذلك «الاكثر» فيها الذي من دونه، على الرغم من التوفر مسبقاً لجميع عناصرها، ما كانت لتكون. وهكذا يصبح هم الناثر الحق أو الناقد الحق، من القصيدة وامامها، كهمّ العالم أو الباحث في الذرة أو الخلية أو أي ظاهرة مركبة ومغلقة، لا أن ينصرف إلى اجزائها، بل أن يتخذ من تفحص الاجزاء ودراستها درباً إلى ذاك اللامجزأ فيها الذي هي به أبداً أكثر مما هي، أي أن يتخذ من الاجزاء لديه معبراً إلى السرّ. من هنا تغدو الرؤيا، أو الذات الشعرية الرائية، أو ذلك السر الذي به تنتظم الكثرة الشائعة وتنصهر في وحدة فتصبح أكثر مما هي، محور العمل النقدي وهمه وغاية منتهاه.

– 4 –

لعلّ هذا بالضبط ما دفع الآمدي في تراثنا النقدي القديم، وهو يحوّم حول سر الروعة في العمل الشعري، إلى ان يوصل النقد والناقد إلى منطقة «اللاتعليل»[2]

فكأن النقد العربي القديم، وقد استنفدت معظم طاقاته قضية اللفظ والمعنى وشكلت منظار معظم النقاد ومعولهم في الدراسة والموازنة والتقويم والكشف عن السرقات، قد بدأ يصل من خلال بعض افذاذه، وان بصورة ضبابية، إلى أن ثمة شيئاً ما أو سراً ما في العمل الادبي هو أكثر وابعد من مجرد لفظ ومعنى. إذ أن هذين كليهما مشاع «وفي الطريق» على حد تعبير الجاحظ أن نحن فهمنا مقولته على حقيقتها، وقد يتوازيان ويتعادلان من حيث المستوى في عملين شعريين متشابهين. أما الذي قد لا يتوازى فذاك

السرّ المعجب في كل منهما الذي من شأنه أن يجعل أحدهما اعظم من الثاني واروع وابعد فعلاً في النفس واشد قدرة على البقاء؛ انه منطقة «اللاتعليل» في العمل الفني التي استطاع الآمدي بحدسه أن يتلمس وجودها من غير أن يستطيع تحديد هويتها وتسميتها، فترك للناقد الفذ بما له من ثقافة ودربة وموهبة وصحة في الطبع وادمان في الرياضة، وبعدَ أن يحلّل المحلل في العمل لفظاً ومعنى ويعلله، ان ينفذ إلى اللامحلل فيصدر الحكم فيه ويصدق حكمه من قبل الناس من غير ان يسأل فيه مزيداً من التعليل[3]

ويتابع عبد القاهر الجرجاني خطى كل من الجاحظ والآمدي، والقاضي فيكاديخرج العمل الشعري كلياً من اطار اللفظ والمعنى ليجعله في ذلك «الكل» الجامع بينهما الصاهر لشتيتهما صوغاً في وحدة ناظمة اصطلح على تسميتها الصورة[4] وهكذا تصبح الصورة او الظاهرة الصياغية النظمية في القصيدة هي في حقيقة امرها القصيدة. ويَنتهي الامر بالناقد، اذا نحن دفعنا موقف عبد القاهر الجرجاني إلى نتائجه المنطقية، إلى أن يجد نفسه مرة اخرى وجها لوجه مع السر. فالصورة ليست هي المعنى ولا هي اللفظ، فهما بها غير الذي كاناه من قبل، وهما في معزل عنها غير الذي تحولا بها اليه. أما هي فتبقى هكذا بالنسبة إلى الناقد المحلل شيئاً قائماً في اللفظ والمعنى من غير أن تكون اياهما؛ شيئاً كالنفس، حالا في مركبات جسم القصيدة مانحا له الوجود، من غير أن تكون اياها ذلك الجسد. فكأن الزمَ ما توصف به نسبة إلى القصيدة بلفظها ومعناها وسائر مركباتها، ما ورد عن الله وصفاته في بعض علم الكلام من أن هذه الصفات «ليست اياه ولا هي غيره، لا هي داخلة فيه ولا هي منفصلة عنه». وغرض الكلام والمتكلمين من كل هذا في الدرجة الأولى أن ننزه الله عزّ وجل عن التركيبية والتجسد من غير أن نقصي المركبات والمجسدات عن سرّ الألوهة.

لم يكن متوقعاً من النقد العربي القديم، وقد شغله على قدر ما شغله سر الاعجاز، ان ينزل الذات الشعرية الرائية من القصيدة منزله الله عز وجل من مخلوق الكون ونظامه وصفاته. فالمعجز في انتظام الكون عامة والقرآن الكريم خاصة هو الله وحده، هو الرؤيا الالهية وحدها. يُبحث الكون ويُبحث القرآن الكريم لما يجسدانه من سر الالوهية ما شاء الباحث أن يبحث والدارس أن يدرس، لكن الذات الإلهية الرائية، الناظمة للكون وللقرآن الكريم تبقى ابداً سراً منزها معجزاً نتلمسها دارسين وباحثين ومجتهدين حدساً فننتشي

بجمالها وروعة جلالها، ونشهد لها، ونتوقع من الآخرين أن يصدقوا شهادتنا، أما هي ذاتها فتبقى منزهة مستعصية على التحليل وممتنعة في منطقة «اللاتعليل».

أما وقد انتهى بعض افذاذ نقادنا القدامى إلى الارتفاع بالعمل الشعري من نطاق أجزائه المكونة؛ من نطاق اللفظ والمعنى إلى شيء ثالث ينتظمان به وفيه هو «الصورة» أو هو ذاك «اللامعلل» الذي يحل باللفظ والمعنى ويحولهما قصيدة من غير ان يكون هو اياه ايا منهما؛ أما وقد انتهى نقادنا إلى مثل هذا الحد، فلم تبق سوى خطوة يسيرة وينتقلون بالنقد من «الصورة» في القصيدة إلى «القوة المتصورة»؛ إلى عبقرية الخيال الخلاق، ومن «اللامعلل» في العمل المنظوم إلى اللأمعلل في سر الرؤيا الشعرية الناظمة. وفي ذلك ما يرتفع بالشعر والشاعر إلى نطاق النبوة، كما أن فيه ما يصنف الشعر بالمنظور الادبي في باب الاعجاز.

مثل هذه الخطوة لم تكن سهلة في تراث نقدي قديم ألح على النظر إلى الشاعر وشعره باعتبار انهما صانع وصناعة، لا باعتبار كونهما خالقاً ومخلوقاً. إذ همّ الناقد من الصانع مبدئياً قصيدته، يتناولها بالتعليل والتحليل والمقابلة والموازنة والتقويم وكأن حقيقتها بعد أن خرجت من يد الشاعر موجودة كاملة فيها، فلا يقتضيه ذلك ان يخرج من خلالها إلى سر الرؤيا الشعرية الخالقة. أما صاحب نظرية الخلق فتجري به الامور في الاتجاه المعاكس. اذ ان نقده القصيدة بين يديه سيبقى ناقصاً بل لاغياً في اعتباره ما لم ينته به إلى استجلاء سر الخالق في المخلوق، وهكذا يقتضيه الامر أن ينتقل في نقده من جسد القصيدة إلى نفسها التي «هبطت اليها من المحلّ الأرفع» ومن المرئي في خلقتها إلى الرؤيا الشعرية الخالقة. إن هذه النقلة في اعتبار الشعر عملاً رؤيوياً في الاساس يصح في نقده تماماً ما يصح في الاعجاز مع مراعاة الفارق الديني، لم تتحقق تماماً في تراثنا النقدي القديم مع انها، وقد غدت من اهم مرتكزات النقد الحديث ليست غريبة ابداً عن روح ذلك التراث.

يروى عن النبي «صلى الله عليه وعلى آله وسلم» لما انشد له بيت طرفة؛ «ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً»، انه قال «هذا من كلام النبوة»[5] مثل هذا المأثور عن الرسول ان نحن قرأناه من منظورادبي متجاوزين القراءة الدينية، من شأنه أن يدرج العمل الشعري

من حيث النوع في باب الوحي، وان يخلع على الشاعر من حيث طبيعته وعمله حلة نبوية. كما أن من شأنه بهذا المعنى، أن ينتقل بالمسألة النقدية ليس في التراث العربي فقط بل في ما عداه من تراثات اخرى، من اطارها الكلاسيكي إلى صلب الفكر النقدي الحديث. فنحن ما أن نلتفت إلى الشاعر كترجمان للأسرار البدئية حتى ندرك ان القيمة الاولى في عمله ليست في الموجود بل في القدرةالرائية التي حلت فيه ومنحته الوجود؛ ليست في المرئيات بل في الرؤيا الحالّة فيها والواهبة لها الحياة، وليست في اللغة المخلوقة بل في اللغة البدئية الخالقة، أو في «الكلمة» على حد تعبير الفيلسوف الالماني الوجودي هايدغر، التي ليست كلاماً بل هي الرمز أو السر أو الرؤيا البدئية الخالقة للكلام أصلاً والحالّة فيه من غير أن تكونه. في هذا ما دفع الفيلسوف الالماني نفسه إلى اعتبار هذه «الكلمة» أو هذه اللغة البدئية جوهر الشعر، بل الشعر نفسه، كما اعتبر من هذا المنظار ان الشعر هو الكلمة التي تبدع الوجود. فكأن الشاعر وهو ابن اللغة البدئية المبدعة، انما يملك في لا وعيه، وفي صميم وجوده تلك الرؤيا الخالقة التي بها تنتظم هذه القصيدة أو تلك، أو هذا العمل الشعري أو ذاك فيكتسبان وجوداً، لا باعتبارهما تلك الرؤيا بالذات، فهي وإن كانت فيهما تبقى بتعريفها أبداً غيرهما، بل باعتبارهما الرمز الذي يجهد في أن يومىء اليها والاسطورة أو الاحدوثة التي تحاول أن تجسد حكايتها.

من هنا كان اهتمام النقد الحديث بالرمز الشعري وبالاسطورة على وجه خاص، في دراسة الشعر وتقويمه. كما أن من هنا كان احتفال النقاد المحدثين في ما يعرف بالنقد الاسطوري كما يتزعمه نورثروب فراي، بعلوم الاجتماع والتاريخ والانثروبولوجيا وما يتصل بها مما يجلو حقيقة الاسطورة البدئية وتجلياتها المتعاقبة على مرّ الزمن، كما عند فريزر في القرن الماضي ويونغ وشتراوس وكاسيرر في القرن الاخير. حتى أن هايدغر يذهب إلى حد اعتبار الاسطورة «كلمة الله المقدسة» والشاعر نبيها الذي يهبط بها إلى الناس ليعرفوا من خلال المجسد في الكلام وفي الشعر حكاية الرؤيا العلوية البدئية الحالة فيهما من غير أن تكون هي كلمة أو جسداً[6] فالشعر على هذا الأساس، لا يعود مجرّد عمل نظمي يصنف في باب الجمال، ويغدو عملاً كشفيًا يندرج في باب النبوة. أما النقد، فتتحول مهمته من سعي في العمل الشعري إلى ابراز جماله معنى ومبنى إلى محاولة حثيثة لاستجلاء ما يتجلى فيه من حقيقة الرؤيا العلانية.

إذا كان للناقد أن يبقي في ذهنه أن القصيدة هي مجرد عمل عينيّ زمني لشاعر هو الآخر عينّي زمني، في حين أن الرؤيا العلوية هي بتعريفها بدئية مطلقة، أدرك ان مهمته في صلبها انما تكمن في الكشف عن مدى الترابط العضوي في العمل الشعري بين العينيّ والمطلق؛ عن مدى تحقيق الشاعر النبي في عمله ما أطلق عليه الشاعر الانجليزي كولردج «العيني المطلق». يحل المطلق البدئي في القصيدة العينية الزمنية فيكتسب حضوراً وخصوصيّة وفعل حياة ومعاصرة، ويتحد العيني بالمطلق فَيُنتشل من زمنيته وآنيّته البليدة العابرة ليغدو حقيقة كونية بدئية عمرها بالنسبة إلى الوجود الانساني بعمر الكون. هذا العيني المطلق، أو هذه الرؤيا النبوية البدئية المنتظمة في قصيدة، هي في نهاية المطاف المحك الحقيقي للشعر وفيصل التفرقة بين الشعراء. فكأنها وهي من الوجود سرّه وكلمته المبدعة، حالّةً وهاجعةً في الكون وفي الناس وسائر الاشياء، تستفيق في الشعراء كلٌ في موقعه وعصره ومجمَّع تراثه، وعلى قدر طاقة النبوة فيه فيتخذ العالَم بفعل ذلك وعلى تفاوت في وضوح الرؤية، وجها غير وجهه المألوف كما تتخذ اشياؤه في القصيدة خلقة غير خلقتها فكأنما قد اعيد خلقها من جديد. حتى إذا قال عنترة:

وحسام اذا ضربت به الدهرَ
تخلت عنه القرون الخوالي

لا يكتفي الناقد بالعينيّ في هذا البيت. فهو عينيّ بفارسه وحسامه الضارب وبقرون دهره الخالية والمتخلية، وجاهلي معنى ومبنى، كما هو في مفرداته وتركيبه وصوره واشيائه وجوّه العام أليف بالنسبة إلى الاذن الجاهلية وذوق عربها وطبيعة حياتهم وتصنيفهم لشعرهم بين فخر وهجاء ومديح ووصف وغزل وغير ذلك من الأغراض. أما الذي ليس عينيًا ولا جاهلياً فيه والذي هو محك الناقد وبصيرته ونفاذها، فتلك الرؤيا الخالقة التي ترتفع بالبيت بمعناه وبمبناه من محليته وتاريخيته وجاهليته لتجعل منه رمزاً لحقيقة بدئية مطلقة. فالدهر الجاهلي بموجب تلك الرؤية لم يعد دهراً جاهلياً، لم يعد زمناً أو تاريخاً يضرب، ويقتطع بسيف ولا عاد السيف سيفاً، بل تحوّل الدهر إلى ذلك الحيوان أوَ الوحش أو الدجّال البدئي القائم أبداً في جبلة الوجود منذ كان الوجود. إنه التنين الذي ابداً يبتلع «المدينة»، تنين الموت يبتلع الحياة، والباطل يقضي على الحق، والعدم يستبيح

البقاء وذلة الهرم تنيخ فروسية الشباب، وقبر الماضي الفاغر ابداً لابتلاع جثة الحاضر. وهوذا الفارس البطل يتقمص ذلك التوق البدئي الهاجع في النفس البشرية وسائر الوجود، للخروج من براثن التنين إلى حياة لا تعرف الموت وبقاء لا يتربص به العدم وحق لا ينازعه باطل وشباب لا تنتابه شيخوخة وحاضر يرمز إلى هذا جميعا فلا يتحول ابداً إلى ماض. وهكذا يستحيل الفارس البطل المتقمص ذلك التوق البدئي جرجيساً أو خضراً أو مسيحاً مخلصاً يضرب بسيفه التنين أو يهوى عليه برمحه فيلغي الماضي وقرونه الخوالي ويصنع الحاضرَ ويقهر الموت «ويخلّص»المدينة».

ليس المقصود هنا ان عنترة اذ أصدر هذا البيت، كان واعياً جميع محاميله، والا لما كانت الرؤيا الشعرية رؤيا ولا كانت النبوءة في الشعر نبوءة. جلاء الرؤيا في الشعر تبقى أبدا من عمل الناقد الذي لا ينظر إلى الشاعر فقط كمجرد فرد ينظم شعرا في عصر او آخر من العصور وبموجب انماط النظم وقواعده ومراميه المألوفة في ذلك العصر، بل كراء كوني تتخذ الرؤيا الكونية البدئية على يديه وعلى قدر صفاء الرؤية عنده، اجسادا شعرية ترتدي حلة العصر وتنطق بلغته ولسانه. من هنا كان الشاعر الحقيقي بفضل رؤياه الكونية ابداً معاصرا، أياً يكن في التاريخ العصر الذي كانت فيه ولادته. فبيت عنترة جاهلي زمناً، الا انه شعرياً رؤيوياً كان وما زال كما سيظل، معاصراً.

– 7 –

الشاعر هو ابن تراثه من غير شك، وفي هذا تكمن هويّته. الا أنه بحكم هويته تلك لم يعد فرداً، لم يعد طائراً مغرّداً كما يحلو له التغريد، بل أضحى في حقيقة أمره تراث لغة وشعب بأكمله على مرّ العصور وقد تجمّع وانصهر في ذات راهنة وحية ورائية. فكأنه بكلام أخر، النقطة المعاصرة في الهرم التي بلغها التراث تراقياً عضوياً خلال التاريخ والزمن من القاعدة البدئية حتى القمة. لذلك كان من شأن الشاعر الحقيقي، وهو المجذر في تراث شعبه ولغته تراجعاً حتى «الكلمة» التي كانت في البدء، ان تحمل رؤياه الشعرية هي ايضاً هوية من هويته، فتجمع في ذاتها عضوياً بين التراثية والمعاصرة والا لم تكن رؤيا على الاطلاق، وبالتالي لم تكن شعراً. ذلك أن كل معاصرة شعرية لا تنبثق عضوياً من التراث هي معاصرة بلا هوية، وبالتالي أقل ما للنقد ان يقوله فيها انها زائفة. كما أن كل استغراق شعري في التراث لا يفضي إلى معاصر جديد هو شعر مولود بهوية ميتة، أقل ما للنقد أن يقوله فيه انه تقليد مكرر لاغ، بل أنه شعر جهيض.

هذا المفهوم لهوية الرؤيا يحتم على الناقد أن يدرك أبداً بأن ما من تجديد شعري حقيقي يمكن أن يحصل بمعزل عن التراث أو من خارجه، كما أن ما من شعر منغلق على التراث يمكن أن يعتبر بالمعنى الحقيقي شعراً، ناهيك باعتباره حقاً، تراثياً. فكان الشاعر من مجمل تراثه، هو تلك العدسة البلّورية النقية التي يلهو بها الصبية أحياناً: تصوب بين ايديهم نحو اشعة الشمس على امتداد عليائها، فلا تلبث أن تَصهَر تلك الأشعة وتحوّلها من خلال ذاتها إلى بؤرة حارقة. تلك البؤرة الحارقة هي القصيدة أو العمل الشعري الذي يعيد خلقة الاشياء ويبعث «العجب» على حد تعبير الجاحظ، ويفعل في العصر. فاشعة التراث قبيل البلّورة لم تكن حارقة، لم تكن فاعلة في العصر، والحريق بعد البلورة وبفضلها ما كان ليحصل من دون الأشعة، فالبلورة أو الذات الشاعرة بهذا المعنى هي «القبلُ» الزمني كلّه وقد تحول من خلالها إلى لحظة جديدة في الحاضر.

لعل هذه الذات الشعرية، أو هذه الهوية الشعرية هي ما عناه الشاعر الانكليزي ت. س. اليوت «بالحس التاريخي» عند الشاعر، ذلك الحس الذي «يجمع بين الزمني واللازمني في آن معاً فيجعل الكاتب تراثياً من جهة وواعياً على اشد ما يكون الوعي، مكانه في الزمن، مكانه هو من المعاصرة»(7) وانه ليستحيل على الناقد خارج الهوية الشعرية بهذا المعنى؛ خارج «الشاعر البلّورة» ان يظفر من أي عمل مهما تجلبب بجلباب الشعر أو الحداثة ما يستحق العناء.

– 8 –

إذا كان الشاعر العربي قد افاق في مستهل النهضة الحديثة ليجد نفسه بعد قرون من السبات العثماني، انساناًبلا هويّة، اي انساناً بلا رؤيا، فإن الزم ما سيشغل الناقد المعاصر بالنسبة إلى الحركة الشعرية منذ الفتح النابوليوني لمصر وحتى المنعطف الاخير للقرن العشرين، هو موضوع الهويّة الشعرية في تلك الحركة ومدى بلوغها حد الشاعر البلّورة.

ليس للناقد بهذا المعنى ما يستدعي الوقوف عند مجايلي الحملة الفرنسية في مصر وفي سواها من مواطن العربية. فلا هم على وعي يذكر لماضي تراثهم في حقيقته اللازمنية حتى تحوله البلّورة فيهم إلى راهن حي، ولا هم على وعي لحقيقة العصر الذي هم فيه حتى

اذا تناولوا الماضي استطاعوا ان يحيلوه من خلال ذواتهم بُقعة محرقة. جلّ ما استطاعه هؤلاء رجوعاً إلى ما يورده الجبرتي من شعرهم في مصر أو إلى شعراء الأمير بشير الشهابي في لبنان، هو اجتهادهم الظاهر لتقويم لسانهم لغة ولتمكين قرائحهم شعراً من قواعد النظم وأصول العروض.

ولم يكن الوضع الشعري عند الجيل الثاني امتداداً حتى الثورة العرابية في مصر أو الحرب الستّينية في لبنان، وهما البلدان البوّابتان لكل جديد في المنطقة، أفضل بكثير مما كانه عند الجيل الأول.أما وقد انشغل الجيل الأول في تلمس طريقه إلى الشعر لغة وعروضاً، فقد كان من شعراء الجيل الثاني ان بلغوا منتهى ذلك الطريق. فقد استطاع افذاذهم من امثال عبد الله فكري في مصر (ت 1889) والشيخ ناصيف اليازجي في لبنان (ت 1873) واحمد فارس الشدياق المتعدد الولاءات والجنسيات (ت1884) ان يبلغوا من اتقان اللغة صرفاً ونحواً وبلاغة وقاموساً مبلغ كبار الانشائيين والمقاميين واللغويين القاموسيين في ماضي عصور التألق اللغوي. كما وصلوا بالنظم وبالتلاعب بفنونه، خاصة اليازجي، إلى أقصى ما يمكن أن يتيحه علم العروض. حتى أن اليازجي وقد اخذته قدرته على محاكاة العباسيين بحيث يصعب الحكم بأن الشعر ليس لهم بل له، حدّ قوله عن نفسه انه ينظم وكأنه «قاعد في قلب المتنبي»[8]

مثل هذا الشعر العروضي الذي يطمح في أقصى ما يطمح اليه، إلى تحقيق هويته عن طريق تمويهها، ليس فيه ما يستوقف ناقد الشعر، وفيه الكثير مما يهم العروضي واللغوي والمؤرخ للادب.

ثمّة عاملان اثنان لا يمكن لأدب حقيقي ان ينشأ عند شعب من الشعوب الا بتوفرهما، إنهما على حد تعبير احد كبار المستشرقين الانكليز: «ذلك الاثر الماخض الذي يتسبب فيه الاحتكاك بثقافة أرقى، أو تلك الروح الموحية الناجمة عن تفتح حياة قومية حرة لاهبة»[9]

في هذا القول لنيكلسون يتوفر الشرطان الاساسيان لظهور الشاعر البلّورة، صاحب الهوية والرؤيا، أو الهويّة الرؤيا. ففي احتكاكه بالثقافة الأرقى يكمن حسه بالمعاصرة ودافعه إلى أن يكونها، وفي توهّجه القومي الحر اللاهب حس الانصهار بروح التراث في حقيقته الدهرية واعطاء المعاصرة من خلال تلك الروح مبدأ هوية وانتماء.

أما الثقافة الارقى فقد رآها جيل ما بعد العروضيين، بفعل ذلك المدّ الغربي الاستعماري الهائل على الشرق العثماني، تغزو ديارهم وتقرع ابوابهم وتلحّ في الدخول. والوجه المقصود من المدّ هنا، من المغرب حتى بلاد الشام، ليس الشأن العسكري فقط، بل ذلك الجيش من الافكار والمبادىء والمذاهب وطرائق التصرف والعيش، الذي طوره الغرب وكان معوّله في الحياة وصياغة العصر. من ذلك لا على سبيل الحصر بل التدليل، العلم الحديث الذي تقوم حداثته على الفصل نهائياً في عمله بين المسببات الاولى والمسبّبات الثواني، بين الطبيعة وبين ما كان يقحم فيها من اعتبارات ما ورائية. يتبع ذلك كما يتصل به الثورة الصناعية والفكر العلماني والقومي والاشتراكي، والقول بالانسان لا بالله كمصدر للسلطات، وبالحرية والاخاء والمساواة على اساس المواطنية لا باعتبار الايمان، وفهم الحياة والتاريخ فهما تطورياً مفتوحاً من غير سقف أو عصر يُنتهى عنده أو يتراجع اليه، إلى غير ذلك مما ينعكس في الفن والادب والفلسفة والعمارة وسائر مظاهر النشاط البشري.

مثل هذا المد الحضاري يدهم انسان هذا الجزء من العالم وهو منبتّ الصلة بالعصر أو يكاد وفي القاع مما كان يوماً ماضيه الحضاري، كان من شأنه أن يضعه في وضع جدلي يواجه فيه النقيضُ بالمعنى الحضاري، نقيضَه. هو وريث علم قديم يلعب فيه القانون الالهي الدورَ الاكبر في حين أن الغرب ابن علم حديث قائم بالكلية على القانون الطبيعي. وهو ابن نظام ثيوقراطي والغرب علماني قومي. هو ابن نظرة إلهية ناجزة ونهائية إلى الكون والتاريخ والحياة، والغرب ابن نظرة تطوّرية، هو حرفيّ والغرب مصنع، وهو ابن نظام إقطاعي وراثي جامد والغرب ابن طبقة وسطى ديناميكية متحركة، وهكذا إلى آخر المتقابلات المتضادة في جدلية حضارية تفرض على انساننا التحرّك، بل تجعل تحركه بشكل أو بآخر أمرا لا مفر منه وإلاّ كان من شأن هذه القوة النقيضة الطارئة أن تحوله إلى ذاتها وتلغي هويّته وتلغيه. هكذا وجد ابن العربية نفسه امام التحدي الكبير والتمزق الأعظم. إنه تحد وتمزق ليس طارئاًاو عابراً بل هو كينوني وجوديّ في الصميم بحجم أن « تكون أو لا تكون ».

– 9 –

كان للناقد ان يتوقع من شعراء الجيل الثالث من البارودي وحتى شوقي والزهاوي، وهم شعراء الطبع كما يصفهم العقاد تمييزا لهم عن اسلافهم من شعراء العروض[10] ان

يجيء شعرهم، وهم في مثل ذلك الوضع الجدلي، وفيه شيء من توتر او جرح. اما التوتر فبين ذراع يمدها الشاعر إلى الماضي تسلحا به وانتماء اليه واخرى ممسكة بالعصر وبالمعاصرة تأكيدا للوجود وتشبثا بالحياة. وأما الجرح فإيذان بتفتق ذلك التوتر في الشاعر بين ماض وحاضر عن رؤيا جديدة بدم جديد.

أما ان شيئا من ذلك لم يحصل، فلأن الشاعر في هذه الحقبة قد خلّى مكانه للفكر الديني وآثر أن يكون في تجسيده لضمير الامة وهاجع احلامها ورؤاها، تابعا لا متبوعا. فالباحث عن ذلك الضمير وتلك الاحلام والرؤى، لن يجدها في شعر البارودي او حافظ او شوقي او الزهاوي او غيرهم من شعراء العصر، بل في تعاليم الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي وقاسم امين واضرابهم من رجالات النهضة ومفكريها.

حتى اذا كان من هؤلاء ان يروا في تثوير الاسلام والعودة به إلى صفائه الاول وقبل نشوء الانقسامات والبدع، سبيلا أوحد لبعث الامة وارجاع هويّتها وادخالها العصر، واخراجها من جدليتها، باعتبار ان الاسلام دين العقل والعلم والمدنية - حتى اذا كان من هؤلاء ان يروا ذلك، لم يبق امام الشعراء، وقد تركوا لغيرهم الرؤيا، ان يُخضعوا شعرهم للنهج. اذا كانت الرؤيا توحي بالرجوع إلى الاسلام في صفائه الاول قبل حلول البدع وتفشي الزيف، فالنهج يقضي شعريا بالعودة إلى الشعر العربي في عزّه الاول قبل ان تتفشى فيه المحسنات اللفظية والبدع العروضية، واعتبار ذلك منتهى التكامل الشعري.

فكأن التدرج الذي حققه الشعر العربي من البارودي حتى شوقي وامتدادا حتى إلى ما سُمي بالمدرسة الانكليزية وعلى رأسها شكري والعقاد، لم يكن في اتجاه الرؤيا التي هي جوهر الشعر وقوامه؛ لم يكن في اتجاه الشعر البلّورة، بل في اتجاه انتشال الشعر، اتقان سبكٍ وصدق اداء وجمالَ تعبير وتخيُّرَ اغراض، من عهود الصنعة وانحراف السنة، ورده إلى عهود الفطرة السليمة والطبع المعافى. بمثل هذه الفطرة وهذا الطبع يتنقل البارودي في شعره بثقة القدامى وصدق تجربتهم وامتلاكهم ناصية التعبير المصفّى في سيفا ستبول، عمورية القرن التاسع عشر:

«الا حي من اسماء رسم المنازل
وان هي لم ترجع بيانا لسائل»

إلى مجالس الانس والشراب النؤاسي على النيل والروضة والجزيرة، إلى وصفٍ ابن روميٍّ بحتريٍّ للطبيعة أرضا وسماء من غير ان ينسى بعض المستحدثات الوافدة، إلى موضوعات حكمية بما في ذلك حنين المشيب إلى الشباب. كل ذلك من خلال تجربة شعرية صادقة، ان هي اختلفت زمنا وموضوعا عن تجارب الأقدمين، تبقى هي اياها تناولاوشعورا وجوهرا.

والذي يصح في البارودي يصح إلى حد كبير في سائر شعراء هذا الجيل كذلك، بمن فيهم شوقي. حتى في شعره المسرحي المتأخر الذي تناول فيه موضوعات من التاريخ والتراث، فكان مجرد ناظم للتاريخ في شعر غنائي رِقيق وبصورة مسرحية لا صاحب رؤيا شعرية للتاريخ يحاول ان يجسدها في المسرح .

لذلك يصعب على الناقد المعاصر الذي همه الرؤيا ألا يتفق مع العقاد، احد أهمّ نقادنا المحدثين. في حكمه على شعر هذا الجيل بأنه شعريا من البارودي إلى شوقي لم يأت بجديد، بل كان جاهدا لإتقان الملكة الشعرية فكأنه تدرج في العلم لا في الشعر وفي الأداة لا في الجوهر....

وقد استوفى غاياته في عصر البارودي فصبري فشوقي فلا تدرج بعد ذلك[11]

ولا غرو في ان يتخذ العقاد من هذا الحكم تمهيدا لقوله بولادة الشعريّة الحقة عند الجيل الذي نشأ بعد شوقي، وتحديدا شعره هو وزملاؤه فيما يسمى بالمدرسة الانكليزية، زاعما ان هذا الجيل الذي نشأ بعد شوقي لم يتأثر به اقل تأثر لا من حيث اللغة ولا من حيث الروح. بل هو جيل مثلث الثقافات، عربية واوروبية بشكل عام وانكليزية على وجه الخصوص، وانه يدين بمفهومه للشعر ووظيفة الشعر لإمام هو الناقد الانكليزي هازلت الذي هداه إلى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابة[12]

لكن الواقع هو ان مدرسة العقاد هذه لم تأت هي ايضا بجديد شعري في مجال الرؤيا يمكن ان يستوقف الناقد. فكما انه لا يمكن التحدث عن « عالم شعري » عند شوقي او صَبري او البارودي قوامه رؤيا كونية لازمنية محوّلة تضفي على الاشياء من حول الشاعر خلقة جديدة ومعاصرة، كذلك لا يمكن التحدث عن مثل هذا « العالم » عند العقاد

او عند غيره من زملائه. فالذي استفادوه من هازلت كما يبدو، وهو الذي يلح على الربط بين الفن والحياة الكلية المتمثلة بالناس والاشياء بحيث يتحول الشيء من خلال الذات الشاعرة، مهما كان ضئيلا او حقيرا، إلى رمز لحقيقة انسانية كونية مطلقة - الذي استفادوه على ما يبدو، هو ان يتحولوا في اختيار موضوعاتهم الشعرية إلى شؤون في الحياة صغيرة ما كان يحتفل بها الشعر العربي قديمه وحديثه من قبل فيحاولوا ان يقرأوا فيها قراءة تتوسل الشعر، معاني لا يلتقطها التصور العادي، كما يفعل العقاد في « كوّى الثياب » او مأجور يحكي قصص من تعاقبوا على استئجاره من قبل (بيت يتكلم)، او«القرش » او غيرهما مما يحفل به ديوانه عابر سبيل.

لقد كان هاجس العقاد ان يتميز عن مدرسة الاتباعيين قبله، ليدخل في شعره عالم الجدة والمعاصرة، فعمد تباينا عن مجمل التراث الشعري العربي وتأثرا بهازلت ، إلى ان يتحول بالشعر من اغراضه وموضوعاته وأساليبه القديمة إلى اخرى جديدة ومختلفة. فليس ثمة موضوع معين للغزل مثلا او للفخر او للهجاء او لغيرهِ مما لا عناء في تبيّنه واستلهامه، بل ان هذه جميعا يمكن ان يخلص اليها الشاعر ليس من بابها بالضرورة بل عن استنطاقه لشؤون صغيرة مهملة عابرة قد تبدو للنظرة العادية ان لا شأن لها مع هذه الامور من قريب او من بعيد.

لكأن تجديد العقاد هنا كامن في « الرأى » الشعري لا في الرؤيا. أن نستنطق الاشياء كبيرها أوصغيرها فوق ما ينطق به واقعها المألوف، او غير ما ينطق به ذلك الواقع، بديهة يعرفها الشعر قديمه وحديثه. وقضية رأي ان نختار في استنطاقها اسلوبا دون آخر او بعضها دون بعض. القضية ليست في ان نستنطق شؤونا صغيرة امورا تعني الحياة، بل ان نتناول الاشياء صغيرة كانت ام كبيرة من خلال رؤية كونية للحياة من شأنها ان ترفع الاشياء من محليتها وهيأتها الظرفية والزمنية وتحوّلها إلى رمز شمولي. الجدة والمعاصرة اذاً ليست في ان نختلف في شعرنا عرضا واسلوبا ولغة شعرية عن التراث، بل في الرؤيا الشعرية التي تنبثق من التراث كله وتتجذر فيه في محاولة للمعاصرة في الشعر إلى شعر اما مكرر او بلا هوية. مثل هذه الرؤيا لم تتوفر للعقاد الشاعر ولا لمدرسته ولا لسابقيه من الاتباعيين. لذلك يمكن للناقد بهذا المعنى ان يقول عن نتاجهم

وعلى تفاوته في الجدة او الجودة او الجمال، انه كان في مجمله شعرا بالعربية لا شعرا عربيا.

- 10 -

ان القفزة الجدية الاولى باتجاه شعر عربي، لا شعر بالعربية قد جاءت على ما قد يبدو في ذلك من مفارقة، على ايدى شعراء لا في الوطن بل في المهجر، ولا في العالم العربي بل في اميركا الشمالية.

لعل شأن الانسان ازاء تراثه، خاصة اذا كان بحجم التراث العربي الذي يرقى تدرّجا في العرف حتى الخليقة، كشأنه امام شاهق من الجبال. فأنت لا تستطيع ان تتملاه وتدرك حقيقة تكوينه ومداه الا اذا تراجعت عنه مسافة لتنظر اليه من بعيد.

لقد كان للمهجريين سواء فيهم الريحاني او جبران او نعيمه او نسيب عريضة وهم بطاركة هذه المدرسة، وقد تطلعوا إلى تراث منشئهم بعين الغريب المشتعل حنينا في ديار الاغتراب إلى البيت والوطن والهوية، ان رأوا بصفاء مذهل وبالمقارنة مع حضارة غربية غريبة هم فيها وليسوا منها، ما يشكل جوهر التراث الذي اليه ينتمون وبه يتميزون والذى فيه تكمن هويتهم الحضارية.

أما جوهر ذلك التراث المميز كما استجلته وانشدت اليه رؤيتهم المستوحشة مقارنة مع تراث الغرب وطرائق حياته، ففي انه في اساسه ذو نظرة أحُديّة إلى الكون والحياة. وهو في ضوء ذلك رسولي وخلاصي مرتكز في مقوماته إلى نبي مخلص راءٍ وكتاب. فالكلمة أساسا في هذا التراث ليست كلمة «الحرف» بل الكلمة المخلصة او « اللّوغوس » كما يُعبّر عنها باليونانية القديمة. فهي ليست لتعبّر عن الحقيقة بل لتكون هي ذاتها الحقيقة المجسدة. من هنا كانت مسيحًا او قرآنا او كتابا. فالزمني خاضع ابدا للأزمني لا كما يتجلى في ديانات هذا التراث فقط بل في مجمل الروح التحتية السارية فيه اذ يعبّر عن نفسه، من الوقوف على الأطلال حتى الف ليلة وليلة وشهرزاد. فكأن الديانات الأحدية ما انحصرت في هذا التراث، الا لانها تعبر عن روحه البدئية. ومع خضوع الزمني للأزمني يأتي خضوع الطبيعي للخارق والمحسوس العيني للمتخيّل والمعجب والمغرب، والمعقول للذي هو فوق العقل، والانسان ابن آدم للانسان العَدَنيّ العلوى.

التاريخ الزمن ابدا مجروح بالنسبة إلى الروح التحتية السارية في مكنون هذا التراث العربي، لان الزمني بالنسبة إلى هذه الروح منشق عن اللازمني. لذلك جاءت لفظة الكلمة في العربية بمعنى الكلم او الجرح. هي الكلم لانها سواء اكانت كتابا او مسيحا او قرآنا انما تَمثُلُ في التاريخ كعبّارة وصل بين ضفتي الجرح، بين الزمني واللازمني، بين الآني والمطلق، بين الانسان المخلوق وخالق الانسان. من هنا جاء الانسان الشاعر صاحب « الكلمة العربية » النابعة من روح تراثها والمتجذرة في صلب هويته ابدا مجروحا، مشدودا في كيانه بين قطبين متباعدين يحاول رد اللحمة بينهما انطلاقا من الله والانسان والخير والشر، والايمان والكفر، البصيرة والبصر، الخيال والعقل، حياة الفطرة وحياة المدينة، انسان المقر وانسان الممر إلى غير ذلك من الثنائيات المتباعدات التي تمزق شعراء المهجر في محاولتهم ردم الهوة بينها فتنضح بها وبآلامها دواوينهم. ولعل هذا ما جعل احد نقادنا المعاصرين يتوقف عند ذلك الضرب من « الحس التاريخي » عند هؤلاء المهجريين الذى ربطهم بماضيهم فكأن واحدهم في مهجره الاميركي «قد حمل في اطواء نفسه تاريخ العرب الغني مدة ثلاثة عشر قرنا او تزيد، بل حمل تاريخ الشرق كله وروحانيته » « فراح » يسبح بين لجج شعره في زوارق شرقية عربية بالرغم مما اطلع عليه من ثقافات. «فجاء شعر المهجر بمثابة « مذهب جديد في الشعر» او «انقلاب» او «ثورة في تاريخ ادبنا الحديث»[13]

ليس المقصود هنا ان هذه الرؤيا المهجرية المنبثقة من روح التراث العربي على امتداده الدهرى لا من جسمه، والتي لبّها ذلك الجرح الكوني النازف ابدا في الزمن وفي التاريخ، قد كانت لشعراء المهجر جميعا. بعضهم كايليا ابي ماضي مثلا، تسرّبت اليه تسربا من بطاركتها امثال الريحاني وجبران ونعيمه وعريضة، فظلت عنده على يسر تعبيره عنها وعذوبته وقربها من الذوق الشعري السائد، تقريرية مباشرة طافية على السطح من غير ان تتجذر. الا انها عند واحد كنسيب عريضة مثلا بدأت تنحو منحى اسطوريا بدئيا معروف القسمات خاصة في مطوّلته « على طريق ارم»[14]

«ارم ذات العماد» المدينة المغيّبه في الاسطورة العربية المعروفة، تتحول في مطولة عريضة إلى الفلقة الاخرى من الجرح : إلى رمز الخلود موضوع الحنين البدئي للإنسان منذ كان الزمن وكان الانسان في الزمن. ويجمع الشاعر ركبه فيشدون إلى المدينة الاسطورية بقيادة القلب الذي يستطيع اكثر ما يستطيع، ان يقطّر للرفاق في الدرب الطويل

ما تتيحه الحياة البشرية من ماء سراب: لذة في ألم وسعادة في شقاء ولقاء في فراق وحياة في موت. وينبري العقل للقيادة فيذبح القلب عنوان الحياة النابضة ويقدمه وليمة قبر لا يلتئم حولها أحد. وهكذا من غير قلب يجد الشاعر نفسه إزاء تنظير العقل المفرع، في مهمةٍ من الضياع يرتدي فيه الباطل رداء اليقين، حتى إذا تسلم الشكُ القيادة أُزيل الرداء وانتهى الركب جميعا إلى « القفر الأعظم» والفزع الكوني الرهيب، إلى الجنون:

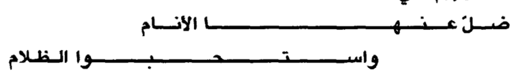
على طريق الجنون

بين المنى والمنون

حيال وادي السكون

وقفت اجمع ركبي

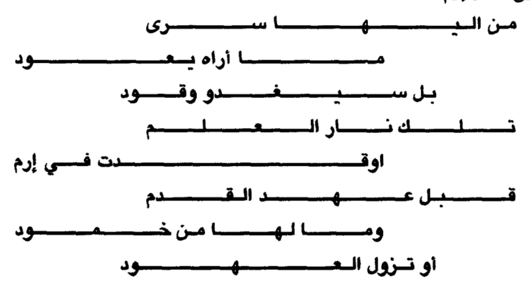
ويلح الحنين الكوني في نفس الشاعر إلى نار القرى؛ إلى نار إرم فيسلمّ الامر، على الرغم من ظلمة القفر العمياء واختناق المطايا وانتحاب الركب على الاطلال واستفحال الجنون العدمي، للرؤيا. من قاع الجنون تنبثق الرؤيا لقيادة الركب، فما هي إلاّ لحظات حتي يلمع بارق في آخر النفق، ولا يلبث أن يلتمع ويضيء ثم يضيء إلى أن ينهلّ دفقا من التجلّي فتتلألأُ نار إرم التي:-



ضلّ عنها الأنام

واستحبوا الظلام

إلاّ أنها نار لا يمكن أن يبلغها إلاّ من اجتاز « القفر الأعظم» فعرف كيف يجعل نفسه وقودا لها. فقط عندما تُحرق نفسك شوقا إلى الحق تستطيع أن تستضيء وتضيء وأن يلتئم الجرح. فنار إرم:



من اليها سرى

ما أراه يعود

بل سيغدو وقود

تلك نار العلم

اوقدت في إرم

قبل عهد القدم

وما لها من خمود

أو تزول العهود

لقد حدد ميخائيل نعيمه من موقعه كشاعر مهجري، أصول تعاطي الناقد مع هذه المدرسة الشعرية والزاوية التي منها ينبغي له أن ينظر إليها، عندما شدد في كتابه النقدي الطليعي يومها، على أن الانسان وليس اللفظة الحرف هو محور الشعر وكلمته[15] والانسان الكلمة بهذا المعني هو ذاك الكائن الإرمي كما تملي صورته على الناقد روح التراث العربي المشرقي: رؤيا مشدودة إلى المطلق مسمّرة على إرم؛ على الفلقة العليا من الجرح، ورجلان موغلتان في صيرورةالتاريخ والزمن؛ في الفلقة السفلى، وليس من بديل من التمزق عبثا في الشاعر الكلمة، سوى أن يتحول بالمعنى الادبي الفني، إلى مسيح أو نبي يشد الاسفل في الناس وفي نفسه إلى الأعلى فيلتئم جرح التاريخ وينتهي السقوط ويفضي الطريق بالمسافر إلى « إرم».

مثل هذه الرؤيا الشعرية العربية في هويتها التاريخية، هي وحدها مفتاح الناقد إلى المعاصرة في النتاج المهجري. وهي إن بدت غير مجتمعة الملامح فنيا في بعض أعمالهم الشعرية الصغرى «كالارواح الحائرة» لعريضة و « همس الجفون » لنعيمه و « المواكب » لجبران وأنشودة الصوفيين بالانكليزية للريحاني، فقد تجلت كاملة الهويّة في أعمالهم الشعرية الكبرى بالمعنى غير الإصطلاحي للشعر، ك « كتاب خالد » للريحاني و« النبي » لجبران و « كتاب مرداد » لنعيمه، وجميعها وُضعت أصلا بالانكليزية، هادفة ضمنا أن تقدّم نفسها ككلمة هذا الجزء من العالم بعريق تراثه، إلى الانسان المعاصر في كل مكان . فخالد في « كتاب خالد » هو كما يوحي إسمه ذلك الرائي أو تلك الكلمة العلوية التي فيها يلتحم الشرخ الحضاري في التاريخ بين شرق مفارق وغرب أرضي مقيم فتتحقق المدينة العظمى. « تنتصر الرؤيا ويتحقق الحلم الكبير: إنه نهوض شعب عانى أزمنة رديئة، إنه بلاد العرب تبعث من جديد »[16]

أما نبي جبران فيحمل اسم « المصطفى » آخذا على نفسه أن يكون الكلمة التي بها تردم الهوة المستحيلة بين انسان المهجر، وهو انسان الزمن والتاريخ على الإطلاق، وبين الوطن الحقيقي خارج التاريخ والزمن . ويلجأ ميخائيل نعيمه إلى نوح وفلكه وابنه سام جد العرب أجمعين، فيخلق على « قمة المذبح » من « جبال الآس واللبان » حيث كان مرسى السفينة البدئية المخلصة، عالما أسطوريا يحل فيه مرداد الكلمة المخلصة، فلا يغادر هو وصحابته الا بعد أن يخلّف تحت بلاطة المذبح في البيت العتيق على القمة كتابه الذي هو

درب خلاص لعالم معاصر، وإعادة إيقاظ وبعث للروح الدهرية الخلاصية الهاجعة في التراث الإبراهيمي. اما السبيل إلى طالب ذلك الكتاب فمنحدر مستحيل من الصوّان المسنّن يربط بين القمة والسفح، حيث عالم الإنسان الزمني، فلا يذلّ أو يقهر للسّالك صعودا إلى الكتاب كما ترمز الاسطورة، إلاّ بعد أن ينهش الصوّان ثياب ذلك السالك ولحمه ويسيل دمه ويعريه من زمنيته ليبعثه كتابيا خالصا سماويا على الذروة.

لا شك أن كتاب مرداد والنبي الذي ظل لسنوات، الكتاب الأكثر مبيعا في الولايات المتحدة هما من حيث انتقالهما بالفعل إلى معظم اللغات المعاصرة، اشهر الاثار الشعرية العربية المعاصرة في الغرب وأوسعها انتشارا في العالم. في هذا الانتشار علامة انتسابهما إلى المعاصرة. إلا أنهامعاصرة قائمة لا على أنهما ينتميان إلى هذه اللغات وتراثاتها العامة، انكليزية كانت أم فرنسية أم ألمانية أم غيرها من ألسنة الغرب وتراثه، بل لأنهما في هذه اللغات يحملان رؤيا تتميز بنكهة خاصة وهوية مختلفة هي نكهة التراث المشرقي الإبراهيمي العربي وهويته وروحه وقد منحت تجسيدا معاصرا يستجيب لهموم الانسان المعاصر. ولا عبرة للناقد الأدبي بعد ذلك في أن الكتابين موضوعان أصلا بالإنكليزية لا بالعربية. فالرؤيا الشعرية العربية القائمة على اللغة « اللوغوس» أو « الكلمة» أو « الإنسان » لا على اللغة الحرف تبقى أبدا عربية وتقوم كذلك، لا فرق في أي لغة أخرى تم تجسيدها. في حين أن أي كتابة شعرية بالعربية لا تنبعث من رؤيا تراثية تبقى هجينة حتى ولو صح فيها « أن من البيان لسحرا ». في هذا بالضبط يكمن الكثير من ذلك اللغط الذي ظل غالبا ما يشهده النقد العربي المعاصر ويتخبط فيه عدد وافر من نقادنا إزاء ما اصطلح على تسميته «حركة الشعر الحديث » التي شهدها وما زال يشهدها النصف الأخير من هذا القرن، والتي هي آخر محطة بلغتها مسيرة الرؤيا الشعرية العربية منذ بداية النهضة.

لقد اصطخب النقد العربي الحديث وكثر لفظ الكثيرين فيه حول « حركة الشعر الحديث » التي تمحورت في أول أمرها على اتساع رقعة انتشارها في العالم العربي، حول بؤرتين رئيسيتين اثنتين: واحدة في بغداد كان من ألمع أسمائها البياتي ونازك الملائكة والسياب وآخرون أقل لمعانا وإن لم يكونوا أقل أهمية شعرية بالضرورة، وأخرى

في بيروت من أبرز أعلامها يوسف الخال، وأدونيس وخليل حاوي وغيرهم، ممن انتظمتهم كليا أو جزئيا أو لم تنتظمهم في الخمسينات مجلة « شعر » ليوسف الخال الصادرة سنة 1957

أما الكلام الكثير فحول جسد القصيدة الجديدة ومن كان الأول في ابتداع هذه الطريقة الجديدة في بنائها وتوزيع تفعيلاتها وقوافيها والتصرف بها، أهي نازك الملائكة كما تدعي هي[17] أم السياب كما يقول هو[18] أم انها تعود إلى المدرسة المهجرية عموما، وإلى نسيب عريضة بالتحديد في قصيدته « النهاية »[19]، أم إلى المدرسة الانكليزية كما يلتمس في بعض محاولات عبد الرحمن شكرى[20] ام انها ترد إلى غير هؤلاء امتدادا إلى بعض ظاهرات في الشعر العربي عموما والشعر الاندلسي على وجه الخصوص ؟ ويصبح اللفظ النقدي اكثر احتداما حول نسبة هذه الحركة ومواطن مشاربها وحقيقة هويتها، حتى ليلخّص احد الباحثين ما تيسر له من بحر ما ذهب اليه النقاد بشأن هذه الحداثة الشعرية في سبعة وثلاثين رأيا وتوجها[21] يمكن الخروج منها جميعا بمجريين رئيسين اثنين، واحد يعتبرها معنى ومبنى ظاهرة مستوردة هجينة منبتّة الصلة بتراثها الشعري العربي وبالتراث العربي اجمالا، وآخر يرى انها وان اختلفت شكلا ومضمونا عما سبقها في التراث تبقى عربية اصيلة لانها تعبّر عن الحياة العربية المعاصرة، تعكس قضايا انسانها ومواجده وهمومه وانفعالاته التي هو بها وفيها غير انساننا القديم.

أما ان هذا الكلام الكثير حول الجدة معنى ومبنى - وخاصة مبنى - في القصيدة العربية الحديثة وحول بادئها وطبيعة مشاربها وهويتها ومدى ارتباطها او عدم ارتباطها بموروثها الشعري، يبقى على اهميته قليل الجدوى بالنسبة إلى النقد الجدى واقرب إلى الصخب منه إلى الرؤية الدالة فلأنه يفتقر إلى حلقة مفقودة هي الرؤيا الشعرية. ففي ضوء الرؤيا الشعرية وحدها لا في ضوء المبنى او المعنى يمكن للناقد ان يتميز هوية الشعر ويقرر مدى انتمائه إلى تراثه من جهة ومبلغ ارتقائه من جهه اخرى إلى مستوى الجدة والمعاصرة. فالذين رفضوا القصيدة الجديدة واعتبروها هجينة، انما فعلوا ذلك باعتبار جسدها مبنى ومعنى الذي هو قطعا غيره في القصيدة القديمة. لكن الجسد تاريخ، والتاريخ قائم على الانقضاء، لذلك كان ارتباط اي حاضر بالماضي جسدا، كناية عن

ارتباطه بجثّة لا ارتباط بتراث. فاي ارتباط لقصيدة معاصرة بجسد القصيدة القديمة لن يجعلها قطعا تراثية عربية الهوية.

أما الذين انتصروا للقصيدة الحديثة باعتبار انها مبنى ومعنى نابعة من الانسان العربي الحديث ومعبرة عنه ومجسدة بصورة حديثة للمستجد من مواجده وامانيه، انما فعلوا ذلك من منظار التاريخ، فالمعاصرة في رأيهم تجديد، والتجديد ابدا حرب على التاريخية وتشبث بمقتضيات الحاضر. لكن ما لم يراعه هؤلاء هو ان الحاضر ايضا تاريخ لا يلبث ان يصبح ماضيا. وكل عمل شعري يتوخى الجدة عن طريق التشبث بالحاضر جسدا، اي معنى ومبنى ، فيتميز بذلك عن ماضية، هو عمل ماضٍ سلفا ولا نصيب له من المعاصرة إلاّ أن يكون متجذراً رؤيوياً لا بجسد تراثه الماضي الذي هو بطبيعته قديم ميت، بل بروح التراث التي هي أبدا حية ومعاصرة لا تموت. لذلك يمكن للقصيدة العربية الحديثة ان تأتي معبرة عن الانسان العربي المعاصر وعن معاناته وهمومه وبالحلة المتميزة الجديدة التي ترتئيها، وتبقى على الرغم من كل ذلك رؤيويا سلفية تاريخية جهيضة لا جديدة ولا حديثة ولا معاصرة. انه في ضوء الرؤيا اولا وأخيرا يمكن للناقد ان ينظر إلى حركة الشعر الحديث وان يقومها اصالة وجدة ومعاصرة . فأي رؤيا هي تلك التي كانت لشعراء الحداثة؟.

ليس المقصود هنا الإيحاء بان شعراء الحداثة كانوا جميعا اصحاب رؤيا شعرية واحدة، والمقصود ان النصف الثاني من هذا القرن قد عرف رؤيا شعرية عربية واحدة تمثلها عدد من الشعراء المحدثين، وخاصة البارزين بينهم، على تفاوت في صفاء الرؤية واصالتها، فكان فيهم من هو صاحب رؤيا كالسياب والخال وادونيس وحاوي والبياتي وغيرهم نفر قليل، ومن هو محسوب عليها. اما شهادة هذه الرؤيا وعلامة هويتها العربية بالنسبة إلى الناقد ففي ما يمكن ان يرى فيها من تواصل عضوي، وهي القائمة في العصر والمتكلمة بلسان الراهن، ليس فقط مع الحركة المهجرية كما جرى عرضها، بل مع جوهر التراث وروحه التحتية ومقوماتها الدهرية. انها اولا، كما هي الروح الدهرية للتراث، ذلك الحس الرؤيوي النبوي الذي لا يعود الشاعر بمقتضاه شاهدا على الاشياء من خارج، متفرجا عليها، ومنفعلا بها، وناظما بوحي منها، كما كان شأن الشاعر المحلي حتى اواخر

النصف الاول من القرن، بل تحول إلى راء يدخل إلى روح الاشياء فيصير نبضها وضميرها الساري اليها على امتداد التاريخ من ضمير الكينونة الاولى، فيبصر بحدسه الشعري المضيء كما تبصر البذرة، لا ما هي عليه راهنا فقط، بل الآتي الذي فيه واليه ينبغي لها ان تتحول. وذلك كما في قصيدة لحاوي:

واليوم والرؤيا تغني في دمي

برعشة البرق وصحو الصباح

بفطرة الطير التي تشتمّ

ما في نية الغابات والرياح

تحس ما في رحم الفصل

تراه قبل ان يولد في الفصول[22]

وأنه لبوحي من هذا المفهوم الرؤيوي النبوي لدور الشاعر وبالتالي لدوره هو، يقول السياب: «لو اردت ان اتمثل الشاعر لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه وهي تبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها اخطبوط»[23]

في هذا الكلام للسياب ما يفضي بنا إلى السمة الثانية النابعة من روح التراث في الرؤيا الشعرية الحديثة. أما وقد اتخذ الشاعر الحديث لنفسه ذلك الموقع النبوي الرائي انسجاماً مع الروح الدهرية لتراثه منذ بدء الخليقة، فقد صار اليه وحده في ضوء لألاء رؤيته لما ينبغي أن يكون، أن يبصر عتمة ما هو كائن وعبثية وفجيعة سقوطه إن في الانسان أو في المجتمع أو في التاريخ. بين الكائن وبين ما ينبغي أن يكون، موطن السقطة في التاريخ منذ آدم، ونقطة انشطاره ومكمن الجرح الازلي. والشاعر الرائي الذي يجسد الجرح، أبدا تخضّه فجيعة السقوط كما خضّت الاصوات النبوية قبله وعلى امتداد تاريخه، فيتمثل له الواقع كما تمثل لها بأحلك وألم وافجع ما يمكن أن تستشفه الرؤيا. فهو «مومس عمياء» كما تجسده قصيدة السياب بكل رموزها، وهو «مفازة» هي على امتدادها المفرغ «دارة سوداء» كما عند الخال، ترى شاعرها:-

جاثما كالهمّ، كاللعنة، كالخوف

على صدر الجبان،

جائماً كالموت في البرهة في كل مكان

جائماً بين العظام

وفي موقع آخر:

... انظر

كيف غارت جباهنا، كيف جفت

في شرايينها الدماء، وكيف

انبح فينا صوت الالوهة، انظر

هوذا الدرب موحش، ورحاب

الدار قفر، والشط مضجع رمل

هجرته الامواج(24)

وهو عند البياتي الناظر من خلال عيني الحلاج الذي اتخذ منه قناعاً، تلك «الدارة السوداء البلقع عينها التي سرى الموت في رحابها وتلاشى الصوت وانطفأ الضوء:

ما اوحش الليل اذا ما انطفا المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصـــائـدو الذبـــاب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والامطار والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

وهو يدب في عروق شجر الزقوم(25)

وهو عند خليل حاوي هذا العالم العربي الجنائزي المترمد بكليته في حالة تخل الهي مطبق.

الجنازات التي يحملها الصبح

تدوي في جنازات السهاد

الجباه انطفات وانطفا السيف

واضواء البروج

ليس في الافق سوى دخنة فحم

من محيط لخليج...
وضمير الله صحراء
وصمت يترامى عبر صحراء الرمال(26)

هذه الجنائزية المنسحبة على مجمل الشعر الحديث متمثلا بأعمال رواده، تفضي هي أيضاً إلى سمة ثالثة من سمات الرؤيا الشعرية الحديثة النابعة من روح التراث لا من جسده، المتجذرة فيه على امتداد الزمن. هذه السمة الثالثة قد تكون الاشمل والاهم والفقرية في الرؤيا الشعرية الحديثة كلها: انها النزعة الخلاصية الجلجلية المتمثلة بالانبعاث عن طريق الموت. فالشاعر الرائي وقد عاين السقوط وتمثل في ذاته ذلك الجرح الدهري في التاريخ بين ماهو كائن وما ينبغي ان يكون، يتحول بفضل رؤيته الشمولية الممتدة بحكم طبيعتها عبر ضفتي الشرخ إلى رمز خلاصي؛ إلى تموز أو خضر، أو مسيح أو مهيار أو حسين أوحلاّج أو غير هؤلاء في التراث العربي المديد، ممن يمثلون في التاريخ جسر عبور وطريق وصل بين ضفتي الجرح في محاولة لردم الهوة واعادة اللحمة وتحقيق الخلاص.

إن الشاعر بصورة القديس يوحنا، وقد افترست عينيه خطايا العالم السبع، يصبح هو ذاته الممتد برؤياه عبر الهوة إلى الضفة الاخرى من الجرح سبيل دنيا العتمة إلى نار «ارم» ولألاء انوارها الخلاصة كما عند نسيب عريضة ورؤيا الشعر المهجري، وطريق مدينة التيه والضياع التي هي العالم، إلى «نيسابور» أو «جيكور» أو «بخارى» أو «دمشق» أو غيرها من الحواضر المسحورة التي هي عالم الخلاص كما في شعر السياب والبياتي وأدونيس وغيرهم.

الا أن رؤيا الشعر الحديث على تطابقها وتواصلها مع الرؤيا المهجرية، انما تأخذ في عبورها جسرالخلاص بين ضفتي الجرح الباضع للتاريخ وللزمن، الإتجاه المعاكس. ففي حين يعمد الشاعر المهجري في إزالة الشرخ ورد اللحمة، إلى الارتفاع بالزمن الساقط احتراقاً وصفاء وتجليا إلى الله؛ وبالمخلوق عند السفح صعوداً وتعرية للذات على منحدر الصوان إلى اكتماله الالهي على القمة، يلجأ الشاعر الحديث إلى الهبوط متسربلاً بإلهه على القمة إلى أتون التاريخ والزمن والساقط، حتى إذا اماتته السقطة وأحرقه الأتون كان من رماده الالهي ان يخصب التاريخ الموات فتدب الحياة في الجسد المهترىء من جديد

ويعود اليه النبض وتبعث الامة فينيقا قاهراً للموت متجرداً من حتمية الزمن ومتجدداً معافى، فلا جرح ولا شرخ ولا سقوط. هكذا يأتي نداء ادونيس مثلاً:

فينيق، انت من يرى سوادنا

يحس كيف نمحى

فينيق مت فدى لنا

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

يا أنت، يا رماد يا صلاة(27)

أو دعاء رأس الحسين المتُخذ في شعر ادونيس رمزاً لفينيق آخر «مات لكي ينهي الموت». يصعد الدعاء من الرأس المقطوع الملقى في نهر الصيرورة والتحول؛ نهر الزمن:

ثوِّري يا بلادي

شرري وانثريني،

انني لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة(28)

أو نداء البياتي:

فلتحملي اماه،

نعشي على فراشة البرق إلى الحقول والغابات

ولتنثريني في الضحى رماد

في مدن الجوع وفي ازمنة العذاب والثورات

اولد - من خلال هذا العالم الواعد بالطوفان - من جديد

مع الملايين التي عذبها عذابها الطويل(29)

أو شوق السياب:

إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام

اعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام

أود لو عدوت اعضد المكافحين

اشد قبضتي ثم أصفع القدر

أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وابعث الحياة. ان موتي انتصار.(30)

هذه السمة التموزية الأم في رؤيا الشعر العربي الحديث، القائمة على إله يتقمصه الشاعر فيهبط به إلى الفلقة السفلى من الجرح الكوني؛ إلى الشرخ الساقط من الزمن، حيث يحترق ويموت ويترمد فيفتدي بموته السقطة، ويخصب التاريخ ببذرة الالوهة ويبعثه معافى خالصاً كما كان في البدء الصراح – هذه السمة التموزية غالباً ما يربطها النقاد المعاصرون بالاوضاع السائدة في الامة العربية غب تفرق الشمل واستفحال امر الاستعمار وقيام اسرائيل وتشتت اللاجئين وذهاب ريح العروبة والاسلام. فالشاعر المعانق برؤياه روح الامة حتى جذورها البدئية انما يتمثل نفسه، وهو العالق بواقع حاضرها المترمد، ذلك المؤتمن على روحها الخالدة الهاجعة تحت الرماد. حتى إذا ترمد هو بترمدها الراهن كانت رؤياه ذلك الفينيق الذي به ستنتفض الأمة من تحت رمادها فتخلع أكفانها وتقهر الموت وتَمُثل في التاريخ من جديد فتيّة عزيزة شامخة:

ان يكن رباه،

لا يحيي عروق الميِّتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا:

امما تنفض عنها عفن التاريخ،

واللعنة، والغيب الحزينا

تنفض الامس الذي حجر

عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار،

وبحيرات من الملح البوار،

تنفض الامس الحزينا

والمهينا

ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي

لصدى الصبح المطل[31]

ان فهمنا لرؤيا الحركة الشعرية الحديثة من هذه الزاوية العربية الحصرية، وان كان له الكثير مما يعززه في منطوق القصيدة المعاصرة نفسها كما هو بيّن في مقطوعة حاوي هذه، انما ينطوي على مغالطة يتحمل النقد مسؤولية اظهارها وجلائها. ذلك ان مهمة الناقد ليست فقط ابراز الرؤيا في الشعر بل ان يعمد وقد ألمّ بها، إلى اظهار مدى ما كان الشعر الناطق بها قد جاء فعلاً على مستواها ومحققاً لمقتضياتها الشعرية. لا شك ان شعراء الحداثة كانوا على تفاوت في هذا المضمار الا ان التساؤل هنا هو حول الحركة كلها. أكان الشعر الحديث جملة في مستوى الرؤية التي جاء ناطقاً بلسانها، ومستجيباً لمقتضياتها؟ ام ان «عضته» (للمأكل) على حد تعبير المثل الانكليزي، «كانت اكبر مما باستطاعته ان يلوك»؟

عندما يسترسل الشعر العربي الحديث،كما هو ظاهر عند رواده، في كلامه على عتمة الراهن وسقوطه، لا يبدو ان تلك العتمة وذلك السقوط هما وقف على العالم العربي.فلا الغربان، ولا الجدار، أو التنين، أو الفقراء، أو مصاصو دم الشعوب، أو المدينة العمياء، أو الغربة، أو الرماد، أو بحور الملح، أو الضياع، أو التخلي الالهي، أو غيرها مما يشيع في الشعر الحديث رمزاً وتصريحاً، إلا ويصح قوله في عالم الانسان المعاصر جملة لا في العالم العربي وحده، وان كان نصيب هذا العالم العربي منه اكبر من نصيب غيره أو أقل. حتى لينتهي خليل حاوي، أحد المع رواد هذه الحركة الشعرية، ومن خلال بحّاره الذي يجوب حاضر الحضارة البشرية وماضيها بحثاً عن الحل[32]، إلى حضارتين اثنتين تستقطبان التوجه الانساني في التاريخ كله: واحدة قاعدتها الشرق، غيبية أخروية مفارقة يرمز اليها درويش مستغرق على ضفة الكنج هو وجماعته الذين:

دوختهم «حلقات الذكر» فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكناً، يمتص ما تنضحه الارض الموات

...

غائب عن حسه لن يستفيق.

واخرى منطلقها آثينا العقل، زمنية تجريبية غربية دينامية، حتى لتكاد من ديناميتها تلتهم نفسها:

حدق ترها.. ام لا تطيق

...

ذلك الغول الذي يرغي

فيرغي الطين محموما، وتنجمَ الموانى

واذا بالارض حبلى تتلوى وتعاني

فورة في الطين من آن لآن

فورة كانت اثينا ثم روما...!

وهج حمى حشرجة في صدر فاني

وكلتا الحضارتين مفرغة من جوهر الحياة تحمل بذور موتها في صلب مقوماتها. لذلك ينكفىء بحار حاوي من تجواله يائسا من طروحات الحضارة كما يباشرها الانسان المعاصر ويستضيء بنورها الموهوم:

خلني! ماتت بعيني الموانى النائيات

بعضها طين محمى

بعضها طين موات.

اه كم أُحرقت في الطين المحمى

اه كم متّ مع الطين الموات

لن تغاويني الموانى النائيات.

منطق هذه الرؤيا الشعرية العربية الحديثة وقد خضتها فجيعة الانسان المعاصر جملة هو ان تنطوي في ذاتها على حل ثالث عربي الهوية يكون هو البديل الحضاري لما هو

قائم في الحاضر المفلس للمجتمع البشري شرقيّه وغربيّه. مثل هذا الحل العربي في هويته والنابع من رؤيا الشاعر العربي المعانقة لتراثها تراجعاً حتى الخليقة، لا يعود من شأنه ان يعني حاضر العالم العربي المترمّد وحده، بل واقع الانسان المعاصر كله شرقاً وغرباً. حتى إذا ترمد فينيق الشاعر في امته ليعود فيبعثها من رماده وبرماده جديدة حية شامخة وعدنية، لا تكون في انبعاثها الجديد امة عربية تندرج مع سائر الامم القائمة في العالم، بل الامة النموذج التي تحمل بين الرؤى عند سائر الامم في العالم، الرؤيا العربية التي هي البديل، والتي فيها خلاص العالم المعاصر جميعاً من لعنة التاريخ.

إن الشاعر الحديث، الذي اتخذ لنفسه جلباباً نبوياً وتكلم من موقع الرائي في امته الناطق بضميرها مطالب نقدياً بمثل هذه الرؤيا العربية. من واجب الناقد المعاصر البصير بطبيعة الاشياء ومقتضياتها ان يطالبه بها وان يقوّم عمله الشعري في مدى اقتراب هذا العمل منها أو ابتعاده عنها. وان في التراث العربي المديد اكثر من نموذج لمثل هذه الرؤيا الكونية التي كان من طبيعة هذا التراث ان يجسدها دائما في كتاب. ومن المكابرة حقاً القول ان في اي من كتب الشعراء المحدثين تجسيداً لرؤيا شعرية عربية في هويتها، كونية في مداها، كما يجب ان يكون مطلب الناقد المحققّ، من هؤلاء الشعراء..

ليس المطلوب قطعاً هنا ان يأتي هؤلاء الشعراء أو أي منهم بتوراةٍ أو بانجيل أو بقرآن جديد. ذلك شأن ديني لا ادبي شعري في الاساس. بل المطلوب من الشاعر الرائي الحديث، والقرآن الكريم في تراثه مثلاً، ان يصدر لا على المستوى الديني بل على مستوى الشعر والرؤيا الشعرية عن تجربة لا نجد أفضل من ان نسميها «التجربة الحرائية»، يدخلها انسانا عربياً عادياً فلا يلبث ان يخرج منها ناطقاً برؤيا عربية كونية تتعلق بسائر الامم وبمجمل التاريخ. وانه ليس تجنياً من الناقد ان يطالب الشاعر الحديث بمثل هذه «التجربة الحرائية» على المستوى الشعري. ذلك لأن هذه التجربة ليست شيئاً يفرضه الناقد على شاعرنا من خارج، بل هي امر ملازم للشاعر الحديث يحتمه الموقع الرؤيوي الذي وضع هو نفسه فيه وظل مقصراً عن الاستجابة الشعرية الناجزة لمقتضياته.

لقد كان النقد العربي المعاصر في تمليه لحركة الشعر الحديث مقصراً في تبيان هذا المتوقع الشعري، بل ذلك التحدي الشعري الذي تقتضيه «التجربة الحرائية» التي

يفرضها الموقع الذي اتخذه الشاعر العربي الحديث لنفسه. فكان ان تسبب ذلك، كما هو متسبب حالياً، لا بخلل في تقويم حركة الشعر الحديث سلباً أو ايجاباً فقط، بل في كثير من هذه الفوضى الشعرية القائمة اليوم في عهد ما بعد الحداثة. فشاعر ما بعد الحداثة، وقد اصبح ذاهلاً عن التحدي الشعري الاكبر الذي انطوت عليه رؤيا الروّاد دون ان يستطيعوا شعرياً الوفاء بها، لم يشعر بأن عليه مهمة ان يكمل أو يحقق ما تركوه من غير تحقق واكتمال، فظل يراوح في دائرتهم امعاناً في طلب الحداثة من غير اضافة، فوقع الشعر مرة اخرى كما فعل مراراً من قبل في سلفية جديدة، وفي تراكمية، ذنب النقد فيها، كما كان ذنبه على امتداد عصر النهضة حتى منقلب القرن العشرين، انه لم يستطع بنفاذ رؤيته، الحؤول دونها وتحويلها من حالة تراكمية إلى عملية انبثاق.

الهـوامــش

(1) راجع الحيوان3 ص131-132

(2) راجع عباس، احسان، تاريخ النقد الادبي عند العرب، بيروت 1978ص338

(3) راجع الآمـدي، ابو القـاسم الحسن بن بشـيـر، كـتـاب الموازنة بين الطائيين (تح . السيد صقر)1 القاهرة1961 ص388-389

(4) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الاعجاز، القاهرة (لا. ت) ص354-355

(5) العقد الفريد، 5، بيروت1965، ص271

(6) راجع في مـا يخـتص بهـايدغـر: Vicinas, Vincent, Earth and Gods, An Introduction to the philosophy of Heidigger, Holland, 1961 .. 275 - 289.,pp

(7) . 23. , Selected Prose, London 1958, p. S. Eliot, T

(8) البستاني، فؤاد افرام، الروائع21، بيروت 1929، ص3-4

(9) ALiterary History of the Arabs, Cambridge,. A. Nicholson, B .. 443. 1930 , p

(10) العقاد، عباس، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة1950، 10

(11) م. ن. ،ص190.

(12) م. ن191-192

(13) راجع ضـيف، شـوقي، دراسـات في الشـعـر العربي المعـاصـر، القـاهرة 1959، الصفحات248.252- 255.288

(14) عريضة، نسيب، الأرواح الحائرة، نيويورك1946، ص178-197

(15) راجع نعيمه، ميخائيل، المجموعة الكاملة3، بيروت1871، ص354.

(16) . 323. Rihani, Amin, The Book of khalid, Beirut, 1973, p

(17) راجع الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت1962 ص21 وما يليها.

(18) راجع العبطة، محمود، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، بغداد 1965، ص35.

(19) راجع ديوانه، الارواح الحائرة، ص65-67

(20) راجــع فــهـمي، مــاهر حــسـن، تطور الشــعــر العـربي في مـصــر، القـاهرة 1958، ص224-225

(21) راجع الخـيـاط، جـلال، الشـعــر العـراقي الحـديث مـرحلة وتطوّر، بيــروت1970، ص121 - 127

(22) حاوي، خليل، الناي والريح، بيروت، 1961 ص101-102

(23) مجلة شعر3، بيروت 1957، ص111

(24) الخال، يوسف، الاعمال الكاملة، بيروت1973، الصفحات200، 227-228

(25) البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي2 ط3، بيروت1979 ص147

(26) حاوي، خليل، الرعد الجريح 1979، ص11-12

(27) أدونيس، الآثار الكاملة 1، بيروت 1971، ص265.

(28) م .ن.، 2، ص386.

(29) البياتي3، ص121.

(30) السياب، بدر شاكر، انشودة المطر، بيروت 1960، ص143 - 144

(31) حاوي، خليل، نهر الرماد، بيروت 1962، ص96 - 98

(32) راجع حاوي في قصيدة «البحار والدرويش»، نهر الرماد، ص11-19

****

التعقيبات والمناقشات



الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم

شكرًا عميقًا للدكتور نديم. وفي الحقيقة نحن الآن بين رؤيتين تمتلكان حساسية شعرية مثيرة للإعجاب تناولت موضوعًا أعتقد أنه ربما كان من أعقد وأصعب الموضوعات، رؤيا شكلت شخصية الشاعر في دائرة بدأت من الشاعر ثم إلى الشعر ثم إلى الشاعر ثم استشرفت مقبرة الأفيال كما انتهت إلى ذلك مداخلة الدكتور أحمد درويش، ورؤيا أخرى أيضًا اتسمت بذات الحساسية ورأت إلى بللورة الشعراء وميثولوجيا الشعراء.. الآن في المناقشة أرجو حقيقة أن نمضي مع هذه الحساسية الجميلة في مناقشة هاتين الورقتين، وفي تعميق مسألة الشاعر صاحب الخطاب. سأفتح باب المناقشة لنمضي في هذا الاتجاه.. مع اعترافي بأن الموضوع الذي طرحه الباحثان موضوع جميل ومدهش حقيقة ويثير تداعيات عميقة.

الدكتور عبدالسلام المسدي

وقفة وجيزة مع أخي الدكتور أحمد درويش، بعد تهنئته بإحكام بحثه وتسلسل بنائه، أريد أن أقف عند ثلاث نقاط أولاها: أنكم في بحثكم عن شخصية الشاعر وشخصية الشعر قد تلمستم ما وراء الثنائية، سلطة الفن وسلطة اللغة، أو ما تعقبتموه بالثبات والتغير كما ورد في البحث. أقمتم هذا على صراع الشاعر مع القيود كأنه في صراع مع اللغة. من وجهة نظر هاجس البحث في اللغة، أرى أن هذا كان يمكن أن يتلطف من حيث حدة القيود لو احتكمتم إلى مبدأ جدل سلطة المعيار وسلطة الاستعمال في اللغة. فخارج حدود النقد وخارج حدود الصراع النقدي، اللغة دائمة الجدل في ثنائية المعيار والاستعمال.

النقطة الثانية، مثلما هو واضح قد أقمتم بحثكم على مدار يمكن أن نسميه - استيحاءً - بالاقتباس تقابل القانون الأساسي للشاعر مع القانون الأساسي للشعر، إلا أن العامل الجديد المحدد للعلاقة أو ما يمكن أن يكون جسرًا بين الطرفين هو القانون الأساسي للنقد بين ثنائية الشعر والشاعر، مادة هذا العنصر مبثوثة في بحثكم القيم ولكنها غائبة في حلقات التنظير التأسيسي للإشكال.

أخيرًا النقطة الثالثة: أظن أنه من المسلم به الآن أن جدة التاريخ في هذا الحقل تتمثل في أن الثقافة النقدية قد كانت من قبل بذخًا أو ترفًا لدى المبدع ولاسيما الشاعر، بينما اليوم أصبح حد أدنى من الثقافة النقدية ضرورة للمبدع وخاصة الشاعر. الشعر بناء يستوجب بالضرورة سندًا معرفيًا حسب مواكبة قانون التاريخ، لعل هذا المعطى لو أدخله أخي وصديقي الدكتور أحمد درويش في معادلته لخفت قتامة الخاتمة التي ختم بها بحثه، والتي ختم بها عرضه الشفوي في تلك الصورة المأساوية.. وشكرًا.

الدكتور عبدالله حمادي

أشكر الأستاذ الدكتور أحمد درويش على هذه المحاضرة التي أرادت أن تنفذ إلى صميم الشعر، وأرى أن القضية إذا تعلق الأمر بالرجوع إلى المتن الشعري عندنا في التراث العربي لمحاولة الوقوف عند أيهما أهم: صاحب القول أو القول في حد ذاته، الشعر أو الشاعر. وأخونا الدكتور انطلق من أمية بن أبي الصلت وجاء بمثال موفق ولكني أكمل له بأن هناك مثالاً آخر نستطيع أن نستلهمه من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفي بعض الحالات يظهر بمظهر الناقد النافذ إلى أقصى درجة، بحيث كما تجمع كل الروايات أنه كان من المعجبين بشعر هذا الشاعر رغم جاهليته وكفره، بل أنه توصل إلى أن يفضل أن تُروى له قصائد هذا الشاعر وقال فيه مقولة جد رائعة ففي آخر المطاف قال: «هذا الشاعر آمن شعره وكفر قلبه»، بحيث نستطيع أن نستخرج منها كيف يستطيع الشعر أن يتمرد حتى على قائله، ونحن نلاحظ المتن الشعري.. نقف مثلاً عند شاعر كأوس بن حجر الذي يقول:

وإني وما صبّتْ على غَمامتي

ودهري وفي حبل العشيرة أحطِب

بحيث يحدد - تقريبًا - وظيفة الشعر، ونرى عند شعراء آخرين الذين يمجدون الشعر في حد ذاته أكثر من شاعريتهم، فنرى - على سبيل المثال - الأعشى يقول:

والشعر يستنزل الكريم كما

كما استنزل رعد السحابة السيلا

ويقول حسان:

لسـانـي وسـيـفـي صـارمـان كـلاهـمـا

ويبـلغ مـا لا يـبلـغ السـيـف مـذودي

أما طرفة فيقول:

رأيت القـوافي يـتَّلـجن مـوالجًـا

تضـايـق عنهـا أن تولَّجـهـا الإبر

فالكل دائمًا وأبدًا مصلوب عند قضية الشعر، والأستاذ كذلك لَمّح في إيجاز إلى موقف الدين من الشعر، فالقرآن تعرّض إلى الشعر في ست آيات فقط، خمس منها لدفع التهمة عن الرسول صلى الله عليه وسلم كونه شاعرًا، وآية واحدة وقفت عند فئة الشعراء التي قال فيها (والشعراء يتبعهم الغاوون).

بالإضافة إلى ذلك أن فيه شبه إجماع عند النقاد أو عند الفهم العربي للشعر. أن الشعر دائمًا وأبدًا مجالاته هي التحرر والتمرد، ومقولة الأصمعي هنا مشهورة التي هزت كثيرًا من المقولات وهي «أن الشعر إذا أدخلته إلى باب الخير لان بمعنى ضعف. وليس أنه رق ».. الأستاذ نديم نعيمة أشكره على هذه المحاضرة الرؤيوية، وأتفق معه في قضية أن الكلمة من الجرح، والعبارة كذلك من الدمعة. وتحدث عن الحداثة واعتبرها - طفرة - فالحداثة بإيجاز - لأن الحداثة تقريبًا مفهوم غربي - والنقاد الغربيون يجمعون على أن الحداثة حصلت عند الرجل الأوربي لتوفر عاملين أساسيين في شخصيته ألا وهما: تنامي شبة الفردانية والذاتية بحيث بواسطتهما وهذان العاملان - طبعًا - يتكئان على الكثير مما أنجزه الرجل الأوروبي إلى درجة جعلته يسترجع الثقة بنفسه حتى أصبح يقول مثلاً كـ «بول فاليري» يقول في موقفه من البلاغة القديمة التي كانت محافظة وما إلى ذلك: خذ البلاغة والو عنقها، أي جدّد وغيّر .. هذه هي الطفرة الحقيقية التي وقعت والتي حاول أن يتلمسها مثلاً شاعر كأبي تمام. ولكن وقف في وجهه كل من الآمدي وغيره من الشعراء ..وشكرًا ومعذرة على الإطالة.

الأستاذ الطيب صالح

أبدأ بالثناء على الأخوين المحاضرين على حديثهما الذي يثير التفكير. وملاحظتي السريعة الدكتور أحمد درويش يعرفها بطبيعة الحال لأنه درس في السوربون، نحن نعلم طبعًا أن (لبروست) الروائي الفرنسي الكبير عبارة شهيرة في دفاعه عن (بودلير) ضد تحيز الناقد الكبير (سانت بيف) حين قال: الشعر يأتي من شخص آخر، لأن (سانت بيف) كما نعلم أخذ حياة (بودلير) وبذاءاته فسحب ذلك على إنتاجه وقال هذا شعر رث ولا قيمة له.

القضية - طبعًا - تتعلق بشخص الشاعر أو المبدع عمومًا.. سلوكه الخلقي والإبداع، والناس عادة يخلطون بين المبدع وبين شخصه، ونحن في تراثنا عندنا شعراء مثل أبي نواس إلى يومنا هذا يعاني من النقد، لأن الناس يظنون بأن شعره عبارة عن وثيقة عن حياته، علمًا بأنه قال للناس بصراحة في شعره:

غـــــيـــــر أني قــــــائل مـــــا أتــاني
مــن ظنـوني مـكذب لـلـعــــيـــــــان

ونجد عالمًا جليلاً مثل عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين يظلم العبقري الضخم أبا الطيب المتنبي، الذي لامراء في عبقريته في كتابه الشهير «مع المتنبي» لأنه أيضًا ظن بأن حياة المتنبي، ونحن لا نعرف الكثير عن سلوك المتنبي وحياته هذا دليل على أن رجلاً مثل هذا لا يمكن أن يقول شعرًا له قيمة.

وهذه قضية مهمة جدًا في الأدب إلى يومنا هذا، التفريق بين المبدع وبين ما يبدع، وأنا أظن بأن النقد العربي عليه أن يتجه نحو فصل الإبداع عن مبدعه لأن هذا يحل مشاكل، أن الشاعر قد لايصبو إلى المثل التي يعبر عنها في شعره وشكرًا..

الدكتور ماهر حسن فهمي

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً شكرًا للباحثين الكريمين، وملاحظتي على بحث الدكتور درويش أنه طوف بنا من العصور القديمة إلى اليوم في ثلث البحث، مع أن البحث

عن (شخصية الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر)، وكان يكفي الإشارة إلى التاريخ وينطلق إلى المعاصرة ويصب كل مشاكلها في هذه الدراسة. الملاحظة الأخرى: تحدث عن الحجج التي أثيرت في وجه أصحاب المنهج البيوجرافي إلى أن وصل - حتى القصيدة الغنائية لم يجد التسليم باعتبارها وثيقة - فوصل إلى أن القصيدة في هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر. ولا أدري لماذا لم يتحدث هنا عن (رولان بارت)؟ فهو في كل كتبه تحدث عن عزل النص وموت المؤلف، حيث ينعش الناقد النص بحياة جديدة، والقارئ ليس مستهلكًا ولكنه منتج، فولادة القارئ على حساب موت الشاعر، فالنص هو الأصل ولولاه لما عرفنا الشعراء . طبعًا هناك وجهة النظر الأخرى أعطاها حقها العلاقة بين الداخل والخارج تبقى موضع جدل، والشعرية والشاعر كلاهما بحاجة إلى الدراسة. لكن يبقى السؤال: لماذا أهمل واحدًا من كبار النقاد مثل رولان بارت؟ الأستاذ نديم نعيمة ما أسميته ما بعد الحداثة هو الجيل الحالي، جيل السبعينات والثمانينات والتسعينات، وقلت أنه لم يضف فوقع في سلفية جديدة، والواقع أنه اتجه اتجاهًا آخر فقطع ما بينه وبين جيل الرواد، وما بينه وبين التراث، واندفع إلى قصيدة النثر فانقطعت صلتهم بالمتلقي، وأنت تتهم النقد بأنه لم يستطع أن يحول بين التكرار أو السلفية الجديدة، وأن يحولها من حالة تراكمية إلى عملية انبثاق، ولكنهم يقولون إن ما يكتبونه هو انبثاق وتجسيد لرؤية شعرية كونية وكنت أتمنى ألا تتوقف عند جيل الرواد، لأن التحدي الكبير لهذه المؤتمرات التي تتناول الشعر الآن هو كيف نعيد الصلة التي انقطعت بين الشاعر المعاصر وبين المتلقي.. وشكرًا.

الدكتور محيي الدين صبحي

أخشى القول إن الباحث أحمد درويش قد وقع في فخ التعرض الشخصي للشعراء المحدثين، والذي أوقعه في هذا الفخ منهجه التاريخي بدأ من أفلاطون وانتقل إلى العرب. من خلال تجربتي النقدية كتبت عن عدد من الشعراء المعاصرين كانوا أصدقائي، استنتجت أن الأنا الشعرية شخصية مختلفة كليًا عن الشاعر، لذلك أرجو أن يوضع هذا الافتراض في الاعتقاد، والإسقاط شبه النهائي لمقولة أن الشاعر وشخصية الشاعر تدخل في الشعر وما شابه ذلك. الشعر أحيانًا تعويض، أحيانًا حلم، أحيانًا صبوة، هو مختلف عن شخصية الشاعر الواقعية، فالبحث كله الذي قدمه يميل.. أعرج من هذه الزاوية.

بالنسبة لأستاذي الدكتور نديم نعيمة أراد أن يكتب بحثًا- أنا أتحدث عن النص المكتوب وليس عن التلخيص، لأن التلخيص مخل بسبب الوقت وهذا لا دخل لنا فيه ولا الأستاذ نعيمة - بنى الدكتور نعيمة بحثه على جمع كل عناصر الشعر ووضعها في الرؤيا، أولاً لم يعرّف الرؤيا خلال كل البحث وباعتبار أنني ألفت ثلاثة كتب بالرؤيا أستطيع أن أعطيها تعريفًا في سطر واحد: الرؤيا هي القدرة الفنية على إنشاء عالم مغاير وموازٍ للعالم الواقعي. بعد ذلك يطابق بين الرؤيا والقصيدة، القصيدة ليست هي الرؤيا بدليل أنه يمكن استخلاص الرؤيا، ويبقى بالقصيدة عناصر الجمال واللفظ والمعنى والإيقاع.. وكلها تحتاج إلى تحليل ، ثم يطابق بين القصيدة والوحي وأنا ليس من منطلق ديني.. لا، كل النقد منذ «لون جينوس» للآن يفصل فصلاً نهائيًا بين الخطاب الديني والقول الشعري. والنقاد العرب كانوا في منتهى الموضوعية والذكاء. القاضي الجرجاني له نص - وهذا قاض - وكان زعيم المعتزلة في عصره، يقول: إن الشعر غير الدين والمذهبان متباينان.

ثم يطابق بين الشعر والأسطورة.... الأسطورة حكاية يمكن نقلها بين عدد من الشعوب، ولا تنتقض بالترجمة أو بالنقل أي هجرة الأسطورة، في حين أن الشعر مقيد بلغته، وأكثر من ذلك، واللغة تستخدم الشعر لتتجلى، في حين أن الأسطورة تستخدم اللغة لتعبر عن نفسها، وأخيرًا يحول مهمة النقد إلى استخراج الرؤيا، إذا وضعنا هذا مع توحيد الخطاب الديني والخطاب الشعري فسيرجعنا لعصر الشروح، أي أن الناقد مهمته أن يستخلص الرؤيا، حيث يشرح النص ويبين المعنى، هذه دعوة لنقد متخلف، فلو رجعنا إلى تراثنا وجدنا العرب يفصلون بدقة بين النقد الأدبي وما أسموه إعجاز القرآن. النقد الأدبي أن تبين عناصر النص وتحكم عليها وتسقط القصيدة، وتحكم عليها وتبين معايبها.. عند تحويل النقد إلى استجلاء الرؤيا معناها أنك اقتصرت على مهمة الشارح، وقدست النص....

رئيس الجلسة - الدكتور إبراهيم أرجو أن تنتبه إلى الوقت أخي محيي..

الدكتور محيي الدين صبحي نعود إلى قضية إعجاز أي جعل الشعراء أمراء الكلام..

النقاد العرب حافظوا على حرية النقد ليس من باب القداسة أقصد ليس فقط لتقديس القرآن.. وإنما المحافظة على حرية الناقد في أن يستسقط ويستجود، فإذا طُبق منهج الإعجاز على النقد سقط النقد.. وشكرًا..

الدكتور محمد لطفي اليوسفي

أريد أن أحيي الباحثين لأنني عندما استمعت إلى هذين البحثين أدركت أن في الثقافة العربية اليوم ثمة بحثًا عن سؤال جديد. أي ثمة رغبة جارفة لدى البعض هنا وهناك في الوطن العربي لارتياد مناخات جديدة، وصياغة أسئلة ربما ستبعدنا عن التطبيق المدرسي الذي نمارسه هذه الأيام بدعوى أنه حداثة. ولكني مع ذلك لاحظت في البحث الأول أن قضية التعامل مع القديم العربي مزلق من المزالق الخطيرة التي كثيرًا ما نتردى فيها، ذلك لأننا أبرياء، وأبرياء كثيرًا.

ذكر الدكتور درويش أن القديم العربي قرن الشعر بالشيطان أي أنهم إذ قرنوا – وقد ذكر الدكتور درويش ذلك – الشعر بالشيطان، المسألة ليست بسيطة، إن الشيطان هذا الخارج والشعر خروج، وفي (المقامة الإبليسية) نجد الشيطان في الفلاة في مكان يشبه الجنة تقريبًا، نفس الشيء سنجده فيما يخص الشعر، ويبدأ الجاحظ مؤلفه «البيان والتبيين» بالحديث عن فتنة القول ويستعيذ بالله منها، والفتنة في نهاية التحليل خروج، خروج من الوعي أي ما تعتقد الذات أنه صميمها إلى اللاوعي، خروج نحو المخالف والغريب، ضد هذا الخروج وقف العرب القدامى، بعد أن دجنوا النصوص واحتووها، احتووا الشاعر، واحتووا الشعر وقتها أولوا الشعر أهمية، وأعتقد إن غاب عنا هذا نكون ضحية للأسلاف، لأن المطلوب منا اليوم – في رأيي – أن نناقش هذا القديم قصد تمثله ومفارقته فيما بعد، ولا يمكن أن نفارق القديم العربي ونشرع في ابتناء أنفسنا إلا متى تمثلناه وتمثلنا الخلفية التي يصدر عنها، ولذلك أيضًا لاحظت أن المحاضرة الثانية – وقد سعدت كثيرًا بهذا الكلام – أنها تلح على أن الشعر العربي المعاصر – أي ما كتب اليوم من شعر – الشعر الذي ادعى مواصلة القديم، هو الذي خذل القديم العربي، أما الشعر الذي أعلن القطع مع القديم وهدمه هو الذي وقع على بعض أسرار قوة القديم

وحاول أن يأتي كلحظة تنامٍ لهذا القديم وتغاير معه في الآن نفسه، من هذا المنظور - وأعتقد أنني أمضي في هذا التوجه - يعني بصراحة أتكلم بإعجاب كثير -الرؤيا من هذا المنظور وحسب ما فهمت أنها تعني أن القديم العربي مازال مرميًا على الطريق هذه المرة، والقديم العربي يشتغل على نحو رمزي، نحن عندما نقرأ - مثلاً - (كليلة ودمنة) نفهم جيدًا أن البقر لا يتكلم لذلك نقرأها في رمزيتها، أما حين نقرأ قصة جميل، أو قصة عمر بن أبي ربيعة ننظر فيها على أنها حقيقة، والحالة أنها تشتغل كحكاية، إنها رموز محجبة، مرمية، وهذا أمارة على أن الثقافة العربية مازالت لم تستكشف بعد، ونحن أجهل الناس بها، والشعر العربي في وجه التحديث على الأقل مضى على هذه الدروب، دروب استكشاف القديم العربي، وإدراجه في الذات، وهذا يعني أن ما يجب أن يُفعل في رأيي ما زال يجب أن يُفعل.. يعني هذا أن فسحة أمل ما زالت أمامنا، وشكرًا..

الدكتور محيي الدين اللاذقاني

هما ملاحظتان قصيرتان، وأعد باختصارهما أكثر، الأولى عن مداخلة الدكتور نعيمة (الشعر العربي والشعر المكتوب بالعربية)، والثانية عن (معرفة المهجريين بالتراث)، الحقيقة هناك تجربة الشعر المكتوب بالانجليزية، يعني الآن لايقولون في الغرب شعر كندي مكتوب بالإنجليزية ولا استرالي مكتوب بالانجليزية ولاحتى أمريكي، إنما كندي واسترالي وأمريكي، ونستطيع أن نسميه شعرًا مهجريًا، أو شعرًا افريقيًا، أو أي شيء آخر، أما أن نبدأ بهذا الفصل بين شعر عربي وشعر مكتوب بالعربية، فإننا نضع أنفسنا في مأزق حقيقي، لأن حتى عربية شمال افريقيا في بعض كتاباتها تختلف عن العربية المشرقية وهذه قضية عويصة أخرى.

بالنسبة للمهجريين هناك حكم متداول في كتب الذين كتبوا عن الأندلس كالدكتور الأشتر وخفاجي ومجاهد وعشرات آخرين، يلحون على هذه القضية بأن أهل المهجر كانوا على معرفة جيدة بالتراث، وهذا حكم - اسمحوا لي - أن أشكك به من خلال النص، فما وصل من النصوص المهجرية لا يكشف ولا يوضح تلك المعرفة العميقة بالتراث، وحينما نسمع (عبقر) وبعض الأساطير والشخصيات التاريخية فهذا على طريقة أهل الصحافة وعذرًا إذا اتهمت قبيلتي، فهناك من يحفظ عناوين عامة دون أن يذهب إلى العمق، أما معرفة المهجريين بالتراث فهي متواضعة إلى حد كبير، وشكرًا..

الدكتور محمد فتوح

أولاً أحيي البحثين وصاحبيهما الكريمين، وعندي إشارتان إلى البحث القيم الذي تفضل بتلخيصه أخي الدكتور أحمد درويش. البحث ينطلق من مقولة رد النص إلى صاحبه، وهو ليس بالمنطلق الوحيد ولكنه منطلق مشروع وهو يقيم هذا المنطلق على محور رئيس وهذا المحور هو ما يسمى بفكرة الإلهام، وقد عرض من خلالها لمقولات أفلاطون، ومن بعده كلام العقاد في الطبع والشخصية وما إلى ذلك، مما لا حاجة إلى ترديده مرة أخرى. كنت أتمنى أن يقترن بجلاء هذا الوجه جلاء وجه آخر وهو نظريات فيلق كامل من المنظرين والشعراء العرب الذين بدأوا يتحدثون منذ أوائل الربع الثاني من القرن العشرين عن فكرة شاعت فيما بعد وهي فكرة التنقيح والصياغة لذات الصياغة، والنص لذات النص، وهي أفكار لا أريد أن أخوض في سردها، فكثير إن لم تكونوا جميعًا تعرفونها، ولكني أحيل الأخ أحمد درويش إلى مقدمة سعيد عقل للمجدلية سنة 36 أو 37 وصلاح لبكي في لبنان الشاعر وكذا وكذا، ممن يرون أن القصيدة تجارب موصولة تتوصل – كما يقول سعيد عقل – إلى فلذات إلى مجموع إيحائي يعطل بتعددية الأصوات وعي المتذوق، في هذه الحالة لن يكون عنوان الجزء الثاني من البحث: شخصية الشاعر سيكون العنوان: لاشخصانية الشعر، حبذا لو كان هناك بعض الضوء على هذه الزاوية المقابلة للزاوية المنطلق التي انطلق منها أخي الكريم الدكتور أحمد درويش.

الإشارة الأخرى: أثنِّي فيها ما لاحظه الأخ الدكتور ماهر حسن فهمي من أن البحث أنفق جملة غير قصيرة من صفحاته للحديث عن تاريخية فكرة ربط النص بصاحبه في التراث العربي القديم، وقد كان أولى بالبحث وصاحبه أن ينفقا بعض ما أنفقه في هذا السبيل... أن ينفقه في إلقاء ضوء ولو سريع على بعض المنظرين المحدثين الذين – أيضًا – ربطوا ما بين النص وصاحبه ورأوا أن النص هو وثيقة أو عبارة عن وثيقة نفسية يُسلك من خلالها إلى تحليل نفسية الشاعر، ورد حتى بعض التراكيب والجمل والصور الشعرية إلى نظائر في نفسية الشاعر، ولا أفيض في هذا يكفي أن نذكر اسم الراحل أستاذنا محمد خلف الله أحمد والأستاذ الدكتور عزالدين اسماعيل في «التفسير النفسي للأدب» وشكرًا.

الدكتور منصور الحازمي

سبقني الزميلان الدكتور ماهر حسن فهمي والدكتور محمد فتوح إلى ما كنت سأقوله من أن هذا البحث - على قيمته الممتازة - إنما أنفق وقتًا أو صفحات طويلة في النقد اليوناني وتوقف كثيرًا عند العقاد، ولكنني أريد أن أقف أيضًا عند فقرة قصيرة جاءت في آخر البحث كنت أتمنى لو بدأ بها لأنها - في رأيي - لب المشكلة ومحورها الأساسي إذ تتعرض للمعاصرة أي للزمن الراهن، وهو فيما يبدو عنوان المحاضرة، وهذه الفقرة على قصرها مكتنزة بالأفكار والأحكام حبذا لو فصّلها الباحث في رده هذا اليوم عن طريق الحوار أوالنقاش، ومن الأحكام والآراء التي تضمنتها هذه الفقرة:

(1) قلة الشخصيات المتميزة في الشعر الحداثي المعاصر.

(2) كثرة المنتسبين إلى الشعر بعد انهيار القيود والتخلص من وصايات النقاد.

(3) اتجاه الشعراء الحداثيين إلى موت جماعي أشبه بانتحار الأفيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة، وهذا ما أغضب رئيس الجلسة الدكتور إبراهيم غلوم فيما يبدو، ولكن هذا في الواقع تقرير من باحث جريء على الحداثيين بصورة خاصة، ويبدو أن هذه النتيجة نفسها هي التي انتهى إليها الدكتور نديم نعيمة حينما قال: إن الشعر الحداثي المعاصر قد تحول إلى تراكمات بدون مرجعية، حبذا لو استطاع المحاضران الفاضلان أن يلقيا بعض الضوء على هذه القضية، وشكرًا.

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة

شكرًا دكتور منصور، مع ملاحظة أني لم أغضب حقيقة، وإنما فرحت وتشاءمت من الصورة في نفس الوقت، فأنا كنت في الحقيقة بين رؤيتين فيهما حساسية شديدة نحو تشخيص حالة الرؤية وحالة شخصية الشاعر. نعود إلى الأخ الكريم الدكتور محمد عبدالمطلب.. فليتفضل.

تهنئة خالصة للباحثين الكريمين على هذا الجهد الطيب الذي قدماه لنا في هذا الوقت، أبدأ أولاً وأنا أوجه كلامي إلى الصديق العزيز الأستاذ أحمد درويش، وأشد على يديه كثيرًا لأنه سار في خطوة منهجية صحيحة يجب أن تكون أمام أعيننا وهي أن نضع أساسًا تراثيًا لكل بحث جديد، لو أننا صنعنا ذلك لمادخلنا في متاهات العجمة التي نعيشها اليوم، ولما سرنا إلى كلام لا نفهمه فيما بيننا نحن المتخصصين فضلاً عن عامة المثقفين.

الملاحظة الثانية للدكتور أحمد درويش والتي تحدث فيها قبلي كثيرون، ولكن أضيف أن مسألة شيطان الشعر التي حاول البحث أن يوجهها وجهة مخالفة للدين مسألة فيها نظر كما يقال، والواقع أن شيطان الشعر هو ما يمثل لنا اليوم الخروج على المألوف، أن الشاعر نتاج أويقوم بعمل ليس كعمل الآخرين، ومن ثم كان الشيطان رمزًا لهذا الخروج الذي لا يمكن أن يرتبط بالبعد الديني، فمسألة القبلية أنت تعرف أن الرسول صلى الله عليه وسلم عندما طلب من حسان أن يرد على كفار قريش قال له: اهجهم وروح القدس معك، لم يكن هنا شيطان مواجه أو معاون للشاعر، وإنما كان هنا روح مقدسة أو ملاك يساعده على ما هو فيه.

أما بالنسبة لبحث الأستاذ الدكتور نديم نعيمة فقد أثارت عجبي نقطة واحدة وهي قوله: إن شعراء الحداثة يفصلون بين الرؤيا وبين المعنى والمبنى، أو هو يفصل بين الرؤيا والمعنى والمبنى ولا أتصور رؤيا بدون لغة أو بدون صياغة وإلا لظلت شيئًا غائمًا عند المبدع، أنا لا يمكن أن أدرك رؤيا أو معنى أو دلالة.. إلا من خلال لغة هي معنى ومبنى، كذلك قوله: إن شعراء الحداثة لا يمتلكون المخلّص الذي استحضره شعراء المهجر في أشعارهم، أقول لسيادتك: إن شعراء الحداثة لم يستحضروا هذا المخلّص لأنهم اعتبروا أنفسهم هم المخلّصون لهذا الواقع، وتخليص هذا الواقع لم يكن بمحاولة علاج انجراحاته، وإنما كانت بالتخلص منه تخلصًا كاملاً، بتدميره تدميرًا كاملاً وإنتاج واقع جديد يوافق شروطهم التي اتفقوا عليها، هذه المسائل كانت هي ملاحظاتي السريعة وشكرًا لحضراتكم..

الأستاذ الأخضر السائحي

أبدأ من حيث انتهى الدكتور ماهر حسن فهمي: كيف نعيد الصلة بين الشاعر والمتلقي؟.

الدكتور نديم نعيمة – في رأيي – قدم لنا رؤية وهو يتحدث عن (الرؤيا) وأعجبت كثيرًا بطرحه أن يطلب من الشعراء – شعراء الوقت الحاضر – أن يكتبوا شعرًا عربيًا، لا شعرًا بالعربية رغم اعتراض الدكتور اللاذقاني. نعم إن القضية هي هنا فعلاً، إن الركام الموجود في الدواوين وفي المجموعات وفي الصحف هو كلام مكتوب بأحرف عربية وينطق بكلمات عربية ولكنه لم يؤد إلى نتائج عند المتلقين، عند الشعب، عند الأمة من المحيط إلى الخليج، لماذا؟ لأنه لم يعبر ولم يُكتب كشعر عربي، لم يستلهم القضايا التي تحسها الأمة العربية، لم يستلهم النبض الحقيقي المطلوب والذي يدور في المسكوت عنه جماهيريًا لانقديًا.

إذن فأنا بكل إعجاب وبكل تقدير أثني وأدعو إلى أن نناقش من جديد: كيف يصل المبدعون والخطاب الشعري، الخطاب الأدبي، الخطاب النقدي؟ كيف يتحول من مجرد اللقاءات والكلمات التي تدور بين الأكاديميين وفي الحلقات المغلقة إلى كلام فاعل في الحركة على اتساعها من المحيط إلى الخليج.

شكرًا مرة أخرى للدكتور نعيم، ولا سؤال لي، وإنما أرجو أن يتواصل هذا المد، وأن ندعو – فعلاً – إلى أن نكتب كلامًا عربيًا، وأن نعيد للعربية صدقها، وصدقها، ويكفي الزيف وشكرًا.

الدكتور ياسين الأيوبي

ملاحظتي تتلخص بالتفاتتين اثنتين: أولاهما: نحو السيد الدكتور أحمد درويش، الذي وقع في تعميمين مبالغ بهما كثيرًا، عندما قال في نهاية بحثه صفحة 23 «ولولا هدم أبي تمام لعمود الشعر وإقامة البحتري له». أرجو أن يخفف الدكتور أحمد من هذا التعميم أو هذا الإطلاق، فأبوتمام لم يهدم، والبحتري لم يبن، بل في رأيي كلاهما بنى، وكلاهما

طور وتابع، فأبوتمام كانت له منهجية في نقد الشعر وفهمه وكذلك البحتري، وأعتقد أن هذا من التسرع، أو من خطأ طباعي إن أحسنت الظن.

والالتفاتة الثانية نحو الأخ الدكتور نديم نعيمة في تعميمه - أيضًا - عندما رأى أن الشعر المكتوب بالعربية هو في90% أو في معظم ما جاء هذا أيضًا نقد طاغ أو رأي طاغ، أرجو أن يخف وأن يعتدل لدينا شعر كثير عربي، ولدينا شعر كثير بالعربية، وأنا مع من شد على يدك وقال: كم نحن بحاجة إلى شعر عربي أصيل، لا شعر بالعربية، التعميم الآخر الذي وقعت فيه أخي الدكتور نديم هو أيضًا: المبنى والمعنى في الرؤيا والبللورية، وأنتهز هذه الفرصة لأهنئك على تعريفك للشاعر تعريفًا شعريًا فنيًا عندما جعلته بللورة تمتص أشعة الشمس فتكون القصيدة، هذه النواحي يجب أن نفهم جيدًا عندما نتصدى لنقد أو لإبداء رأي.. يجب أن نأخذها بعين الاعتبار وأن لا نعمم وأن لانطلق..وشكرًا جزيلاً.

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة

شكرًا جزيلاً على هذه الملاحظات، والآن في الحقيقة ليس بوسعي أن أختصر ما قيل وإنما أرى أن الزميلين قد سجلا الملاحظات، وسأعطيهما الآن الفرصة للتعقيب على ما جاء من مداخلات، وأرجو ألا يتجاوزا الوقت المخصص لهما، ما بين السبع وعشر دقائق - ونحن الآن في الحقيقة التزمنا بالوقت وهذا شيء جميل، في الوقت أضافت مداخلاتكم مسائل جميلة للورقتين. نبدأ بالعودة لصاحب الرؤيا الأولى الدكتور أحمد درويش ليتفضل بالتعقيب.

تعقيب الدكتور أحمد درويش

شكرًا للسيد رئيس الجلسة، وشكرًا لكم على ملاحظاتكم القيمة، وأعد - يعني - مكافأة على حسن هذه الملاحظات ألا أساهم في تأخير الغداء، وسوف أختصر من الدقائق العشر بعضها ذلك لأنني أومن أولاً أنه ليس من طبيعة مثل هذه اللقاءات ولامن مهمة المحاضر الذي تُوجه إليه من زملائه وأساتذته ملاحظات أن يخرج وقد صفى

الحساب، ورد على كل ملاحظة بمثلها، فنحن لسنا هنا لكي نخرج متفقين على رأي واحد كما ترددت هذه العبارة مرات كثيرة. بل إنني أعتقد - كما يقال عادة - إذا كان الصوت الموافق يحسب في رصيد صاحب العمل السياسي فإن صوت المعارض ربما يكون أكثر فائدة لصاحب العمل الفكري، ومن هذه الناحية فالأصوات التي تمحص وتناقش وتعارض أيضًا تضيف إلى الفكرة المطروحة قوة وعمقًا، وأنا أرى أن الذي يمكن أن يسعد الإنسان به أن طرح الفكرة فجّر هذه الملاحظات التكميلية العظيمة لأبعادها، وحتى إذا كانت بعض الأصوات رأت أن هناك مقدمات طويلة امتدت في البحث عندما تحدثت عن التراث فإن أصواتًا أخرى عادلتها بأن رأت أنه لا بد لنا من أسس تراثية ونحن نتحرك في مجال كالشعر لا يمكن أن نبدأ فيه الحديث من جديد كل مرة، وأنا أعتقد أنه لولا إثارة هذه المقدمة لما استفاد الإنسان من ملاحظات مثل ملاحظات الدكتور عبدالله حمادي في حديثه عن أنواع التخريج التي أضافت إلى بحثي أشياء كثيرة وملاحظات الدكتور محمد لطفي اليوسفي في تخريجه لمعنى الخروج بين الشيطان والتمرد والشاعر، وملاحظات الدكتور محمد عبدالمطلب وغيرها من الملاحظات التي جعلتنا نحاول أن نجعل النقاش يمتد على أساس سليم، ربما أيضًا العرض الذي كان موجزًا إلى حد بعيد قد أحدث بعض اللبس في أنني أشرت إلى آراء فسرها البحث بطريقة أخرى، فأنا لم أقل أبدًا إن الشعر وثيقة تمثل حياة الشاعر، بل إنني طرحت هذا الرأي وناقشت سلبياته وإيجابياته وبينت أنه إلى أي حد كان في فترة من الفترات مطروحًا على ساحة النقد الأدبي عند العرب المعاصرين. وأنه لم يكن هو ممثلاً للرأي السائد كانت هناك آراء - وما تزال - يمكن أن تعدل من ذلك المسار، وأنا أيضًا لم أغفل - إلا بقدر ما سمح الوقت - الاشارة إلى آراء الباحثين في النقد النفسي أو إلى آراء «بارت» أو غيره، فطبيعة البحث الموجز في صفحات معدودة تحتم أن نثير رؤوس المسائل ليس أكثر.

ولا شك أن بعض التخفيف من حدة المصطلح أحيانًا كالتخفيف الذي اقترحه الدكتور المسدي في إحلال الجدلية بدل الصراع شيء مفيد جدًا أيضًا في أن نرشّد من لغة النقد عندنا، وكذلك التخفيف الذي تكرم الدكتور ياسين الأيوبي فطرحه بإحلال أمور .. بدل هدم أبي تمام لعمود الشعر وإقامة البحتري له، وأنا معه في أن المسألة ليست خطأ مطبعيًا، وإنما هي حمية الخاتمة عندما نريد ن نجمل العبارات فتأخذنا رغم أنوفنا إلى مسائل أخرى، لكن جوهر ما يلفت النظر أيضًا هو - هذه الخاتمة المختصرة التي نقترب

منها في حذر وهي فكرة التشابه في النتاج المعاصر في العقود الأخيرة بين مجمل الشعراء المعاصرين ولا أقول كل الشعراء المعاصرين، والملاحظة التي نحس بها جميعًا وهي أن شخصية الشاعر تختفي شيئًا فشيئًا على حساب المنتج الجديد. وأنا ألاحظ أيضًا ونحن جميعًا ننتمي إلى فكرة مناقشة الحركة النقدية الحديثة ونتاج الإبداع الحديث، نحن نتجرأ شيئًا فشيئًا على مناقشة واقعنا، وذلك شيء نود أيضًا أن يحتمي بعضنا بالبعض في مناقشته، أنا أظن الآن أنه لم يعد بيننا من يسمون نقادًا حداثيين مائة في المائة، ونقادًا آخرين يوسمون بالتخلف. ورئيس الجلسة التي يُتهم أنه حداثي هو الذي سمح لي أن اقول العبارة الأخيرة في وقت إضافي من عنده.. لكن الذي ينبغي أن نحس به، أننا حقيقة لا يمكن أن يستمر النتاج الأدبي العربي المعاصر بهذه الطريقة التي نحن عليها ويؤدي إلى طريق جيد، أنا لا أظن أبدًا أن كمًا من النتاج يتردد الآن في المشرق والمغرب ونحن الذين نُعنى بالنقد وبعضنا يدرس طرقه، وبعضنا يتصل باللغات الأجنبية ونحن لا نفهم ثلاثة أرباع ما يقال، هذه حقيقة علينا أن نعلنها ونحن أحيانًا ندخل بمناهج نقدية لكي نغطي بها واقعًا معينًا، ويتحول المنهج النقدي إلى هدف بذاته كأننا نتحدث عن (نقدية النقد) وعن أن له نوعًا معينًا من الحركة بصرف النظر عن إلى أي شيء يوصل؟ نحن الآن محتاجون إلى إعادة في أمورنا، منذ ربما سنوات أكثر كنا نقول: إن التجربة تحتاج إلى تشجيع، لكننا الآن محتاجون – قبل أن تتكلس الرؤى وقبل أن يصبح الرأي الذي كان قابلاً للمناقشة أمس مسلّمًا به اليوم – محتاجون بالفعل إلى إعادة النظر في إلى أي حد يستمر الكم الهائل من واقع النتاج الأدبي المعاصر وهو يوغل يومًا بعد يوم، وعامًا بعد عام في أجواء خاصة به تقريبًا، ويتحلق حوله فترة بعد فترة مجموعة أيضًا ممن يمكن أن يتهموا بأنهم نقاد هذه الطائفة فقط، النتاج الأدبي العربي المعاصر ملك لنا جميعًا، ونحن جميعًا نستطيع أن نتقدم كلٌّ بقدر من مراجعة النفس أكثر، وبقدر من التسامح أكثر مع ما كان يظنه من قبل... رأيًا مقابلاً أو اتجاهًا مغايرًا، وأظن أن مجرد طرح هذه الأمور وإثارة النقاش حولها بذلك القدر من الجدية يجعلنا – ربما – نعود غدًا من لقائنا كل إلى موطنه وعلى الأقل الفكرة التي كان يعتقد أنها غير قابلة للمناقشة يمكن أن يقول: لم لا، لم لانرشّد الأمور في اتجاه أفضل؟ أولم لا نتقدم نحو المحور الذي كان يظن أنه مرفوض بالكلية؟ شكرًا لكم.

تعقيب الدكتور نديم نعيمة

شكرًا سيدي الرئيس، إنني أنتمي إلى أسرة أدبية قال أحد ركائزها: «من غربل الناس نخلوه»، وإنني أشكر الحضور لأنني كنت أتوقع أن أُنخل أكثر مما حصل.

في الواقع إن ردي سيتركز على ثلاثة محاور، المحور الأول: هو أنني أعتبر التراث، تراث العربية الذي هو راسب تحتها في امتدادها الجغرافي في الوقت الحاضر، وإنني إذ ألتفت إلى هذا التراث الذي أسميه التراث العربي أرى أنه يمتد أبعد من أي تراث آخر في التاريخ، إنه يمتد تراجعًا حتى آدم، إننا أبناء هذا التراث، من ناحية أخرى إن هذا التراث - الذي أسميه التراث العربي - يختلف اختلافًا جوهريًا في نظرية إلى الوجود عن أي تراث أعرفه في العالم، لا أقول إنه أفضل أو أسوأ ولكنني أقول: إن تراثنا مختلف في نظرته إلى الوجود، فثمة تراث غربي مثلاً انطلاقةُ من اليونان الذين كانوا يرون بأن العالم ثنائي، إنه صورة ومادة .. واقع ومثال، وبالتالي يستطيع الغربي المنطلق من التراث اليوناني أن يفصل بين العالمين، عالم الفيزيقا وعالم الميتافيزيقا، وأن يعلمن إذا شاء إلى غير ذلك، في حين أن التراث المشرقي البعيد يعني الهندي الصيني إلى آخره .. يرى الوجود وحدة ولكنه يرى الخلاص في أن ينتقل الإنسان من حركية الدائرة، من حركية العالم الخارجي إلى سكونية المحور. أما تراثنا نحن، التراث العربي فنظرته إلى هذا الوجود منذ الأساس هي أن هذا العالم مجروح، له قسم عدمي، وله قسم ساقط، وأن مهنة الإنسان - على ما يبدو - منذ آدم حتى اليوم إنه شغل إنساننا الشاغل في عميق تراثه، كيف يرد اللحمة إلى الجرح؟ فإما أن نهبط بالعلوي إلى السفلي فنصعده، أو أن نرتفع بالسفلي إلى العلوي أيضًا فيلتئم الجرح. إنه دائمًا نوع من عبور البحر الأحمر، وبالتالي فإن إنساننا من خلال هذا التراث إنسان مجروح وإن مهمته هي: كيف يلؤم هذا الجرح؟.

لذلك اللغة عندنا أنها تأتي من الكلم. يعني: اللغة في نظرنا هي ليست اللغة الحرف، بل هي اللغة الإنسان.. الإنسان المجروح، من هنا أتحدث عن أدب بالعربية وأدب عربي. الأدب العربي ليس بالضرورة أدب كلمة عربية بمعنى الكلمة الحرف، بل هو أدب عربي بمعنى الكلمة الجرح، كلمة الإنسان المجروح، إنساننا مجروح، ولا حيلة لنا في أن تراثنا يختلف عن أي تراث أخر في أنه تراث نبوي ، ليس من تراث آخر نبوي كمثل هذا التراث

العربي الذي ننتمي إليه. من هنا خطورة أن نحكم على الأدب العربي بمقاييس أدبية ونقدية غربية، أنا لا أقول ذلك من باب عنجهية قومية، أو شيء من هذا، أقول: إننا نستفيد من الغرب بطريقة تطبيق مقاييسهم التراثية على تراثهم الأدبي والفني والجمالي نستفيد كيف يطبقون ذلك فنتخذ من تراثنا مقاييس ونطبقها على إنساننا وعلى أدبنا بالطريقة نفسها، لا يهمني أن تكون قصيدة عربية قد ارتفعت إلى مستوى المعاصرة مثلاً فأصبحت توازي قصيدة لـ ت. س. إليوت أو لغيره من شعراء الإنجليز . إن شعر هؤلاء الأوربيين شعر عظيم لا شك ولكنني إذا ارتفعت بقصيدتي إلى مستواهم فإن القصيدة التالية، إن قصيدة الغد ستنبثق من قصيدته هو وليس من قصيدتي أنا، اللهم إلا إذا كان في قصيدتي ما تضيفه تراثيًا.. نوعًا.. نكهة عن القصائد الغربية التي يقولها شاعر الغرب. لذلك أقول نحن أبناء شاعرنا أو أديبنا ابن تراثه فإن لم يأت بإضافة إلى التراثات العالمية كنا عيالاً على تراث الآخرين، من هنا أتت – بالنسبة إلي – فكرة البللورة هذه، إنني أو إن أي أديب هو كالبللورة، هو الذي ينعكس فيه أو تنصب فيه أشعه التراث منذ آدم حتى اليوم فيعطيها بؤرة حارقة هي الأثر الأدبي، فهذه الأشعة قبل البللورة لم تكن حارقة إنها كانت تراثًا، وإنها بعد البللورة قد أصبحت حارقة، قد أصبحت تعني العصر ، فإن لم يستطع أديبنا أن يعكس تراثه بحيث يحرق العصر بحيث يحرك العصر، كان أدبه لغوًا، من هنا حديثي عن أدب عربي بهذا المعنى وتمييز هذا الأدب العربي عن أدب بالعربية.

نحن مختلفون ، مثلاً نحن نقول عن البيت الشعري إنه بيت، ولكن الإنجليزي يقول عن البيت الشعري إنه (LINE) سطر.. فهناك فرق بعيد بين رؤية الشاعر الإنجليزي للبيت في القصيدة الذي هو (LINE) بالنسبة إليه، وبين رؤيتي أنا العربي للبيت الشعري الذي هو بيت الذي يُسكن، الذي يسكنه الأديب من داخل، فحري بي وأنا أرى البيت بيتًا أن أعطي شعرًا غير الشعر، نوع آخر غير الشعر هذا الذي يأتيه هو، من غير أن يكون في ذلك تعصب لقوم دون آخرين، أنا لا حيلة لي في أني مختلف تراثيًا وبالتالي نظرتي إلى الكون والحياة تختلف عن نظرته.

نأتي إلى قصة الشعر الحديث، أنا لم أقل إن الشعر الحديث لغو أو تكرار، قلت في أن شعراء الحداثة ينتمون انبثاقًا عن شعراء المهجر سواء أكان ذلك عن وعي أو عن غير

وعي، إنهم دخلوا الجرح الأكبر، الجرح الخلاصي ليس من قصيدة في الشعر المعاصر إلا وهي تعاني من جرح، وكثيرًا ما كتب عنهم بأنهم الشعراء (التموزيون) أو غير ذلك، فإنهم ينزلون بآلهتهم أو بما يؤمنون به إلى الأرض حيث يترمد الإله فيخصب التربة الساقطة ليرتفع بها إلى فوق. الذي عنيته أن وظيفة النقد أن تجلو هذه الرؤية وأن تجلو التحديات الشعرية بحيث يأتي شعراء ما بعد الحداثة ليعرفوا تمامًا نوع التحدي الذي خلفه لهم الشعراء الأسبقون فيستجيبون لهذا التحدي وبالتالي يأتي عملهم انبثاقًا للذين أتوا قبلهم، وهكذا يصبح لتراثنا ولأدبنا الحديث تكاملية.. انبثاقية وليس تراكمية كالتي بدأنا نعاني منها حتى اليوم..وشكرًا.

الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة

في الحقيقة بالنيابة عن جميع الأخوة المشاركين أشكر الباحثَين، أشكرهما حقيقة على هذه الإضافة التي أضافها كل منهما لأول موضوع من موضوعات المحور الثاني وهو «الخطاب في الشعر العربي المعاصر» أعتقد حقيقة أنها إضافة رغم أن هذا الموضوع قد عولج بعمق شديد من قبل نقاد كبار كالدكتور محمد مفتاح والدكتور المسدي والدكتور جابر عصفور وغيرهم. وشكرًا لكم جميعًا ..وشكرًا للباحثين مرة أخرى.

****

الدكتور عبدالقادر القط - رئيس الجلسة

هنــاك اقــتــراح أن تــدمــج الجلســتــان في جلســة واحــدة فــســيكون هناك أربعــة متحدثين، ومادام الإخوة الحضور قد أبدوا موافقتهم فبإذن الله سنبدأ الندوتين الواحدة بعد الأخرى، فالندوة الأولى سيتفضل ويتحدث فيها الأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي عميد كلية الآداب بجامعة تونس الأولى، والأستاذ الدكتور الطرابلسي من النقاد والدارسين العرب المعروفين، ومن مؤلفاته: خصائص الأسلوب في الشوقيات، وبحوث في النص الأدبي، وتحاليل أسلوبية، والشرط في القرآن، بالاشتراك مع الدكتور المسدي وموضوع بحثه هو (مصادر الخطاب الشعري المعاصر الواقع، التاريخ، الأسطورة) .. فليتفضل.



مصادر الخطاب الشعري المعاصر*

الدكتور محمد الهادي الطرابسي

لم تَرْقَ كلمة المصدر في الحديث عن مصادرالخطاب الشعري إلى مستوى المصطلح الدّالّ على معنى محدد لا خلاف عليه. ذلك أنها قد تعني المؤثّرات والرواسب الثقافية وتلتبس بالأدوات والمعدات بل وبمناسبات القول والموضوعات أيضا. ولعلّ الكلمة لا تخرج في الإستعمال عن أحد هذه المجالات:

مجال الأصول: فالمصادر أصول الشيء وأوائله قياسا على معنى المصدر في النحو - والمصدر في أصله مصطلح نحويّ - فكما أنّ المصدر في النحو - على المشهور - «أصل الكلمة التي تصدر عنها صوادر الأفعال» باعتبار «أنّ المصادر كانت أوّل الكلام»[1] فكذلك مصادر الخطاب الشّعري أصوله وأوائله بمعنى الموادّ التي يصدر عنها. وهذه المواد قد تكون قواعد مجرّدة أو أصولا منهجيّة تصورتها أذهان الشعراء عند نشأة الشّعر فجسّموها في نصوص شعريّة كما قد تكون نصوصا أولى أو أصولا نصانيّة اتّخذها الشعّراء مثالا نسجوا عليه أشعارهم وساروا على منواله في كتاباتهم اذا ثبت أنّ تجارب الشّعر نسلت جميعها من أصول منهجيّة أو نصّانية معيّنة. فالمصادر بهذا المعنى تمثّل التصوّرات والنّماذج الأولى التي أسّست الخطاب الشعري المعاصر.

مجال المعدات: والمصادر هي أيضا المظانّ التي يستقى منها الشيء. فمصادر الخطاب الشّعري المعاصر لا تخرج عن المدروس من أساليب الأداء ولبنات البناء وصور التعبير ومضامين التفكير بل وفنّيات الإيحاء والتخييل أيضا. فالمصادر بهذا المعنى مصطلح فنّي له معنى المعدّات العامّة التي تعتمد في عمل الشّعر على اعتبار أن الشّعر - مهما بلغت الإضافة الشّخصية فيه من أهميّة - فإنّه يقوم أساساعلى الإفادة من نقد الناقدين وشعر السّابقين. وللمصادر بهذا المعنى مفهوم التراث عامّة أو صورة التراث الداخلة في رصيد الشّاعر الثقافي والمتمثّلة أساسا في الكتابات النقدية والمدوّنات الشّعريّة.

(*) قدم الباحث ملخصًا لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

مجال الملهمات:ومصادر الخطاب الشّعري هي أيضا الملهمات في الإبداع بمعنى المنشّطات أو القوادح وليست هي الأساليب والأدوات، ولا المعاني والموضوعات، ولا الأغراض والمقاصد. وإنما هي مصادر الإلهام أو الاستلهام كالواقع يبعث على التأمّل، والتاريخ يدعو إلى الاعتبار، والأسطورة تدعو إلى التمثّل، واللّغة تجيء للإسعاف، والشّعر يأتي للنجدة، فتجمع لها الأدوات من مواد اللّغة والإيقاعات وتطرق بها المعاني وتحمّل بالدّلالات.

وإذا اخترنا أن نتحدّث عن مصادر الخطاب الشّعري المعاصر في معنى مصادر الإلهام كما عرضناها فلا ليكون حديثنا مؤطّرا بحدود تجعله ممكنا من الناحية العملية فحسب بل لأسباب علميّة أيضا، ذلك أن الحديث عن المصادر بمعنى « المعدّات » يجري اليوم تحت عناوين أخرى ويخضع منهجيّا لاختيارات مغايرة، أمّا الحديث عن المصادر بمعنى الأصول والأوائل فإمّا أن يركّز على الأصول النصّانية أو النصوص الأولى وهذا يدخل في الحديث عن الرصيد التراثي الذي يصدر عنه الشّاعر في شعره ويرجع إلى مجال المعدّات، وإمّا أن يتجه إلى البحث في الأصول المنهجية أ و القواعد المجرّدة التي تصوّرتها أذهان الشّعراء عند نشأة الشّعرالاّ أنّه بحث غير مضمون النتيجة إن لم يكن منقوض الأساس أصلا.

فمصادر الإلهام عندنا هموم الشعر وأزمات الإبداع الغالبة على الشّعراء المختلفة طبعا من شاعر إلى آخر أو من مجموعة إلى مجموعة أخرى من الشّعراء،ومصادر الإلهام ليست مواقع بإمكان الدارس أن يحصيها إحصاء نهائيا، ولا أن يضبط حدّ كلّ موقع منها ومداه، وإنما هي مجالات متنوّعة مرنة الحدود متفاعلة العناصر متشابكة العمل لا يجوز القول فيها إلاّبالظّواهر البارزة والنزعات الغالبة، والعوامل الحاضرة منها أو الغائبة. فالتاريخ والأسطورة إن كانا متعارضين متناقضين لأن الواحد منهما ينفي الآخر إذ التاريخ يقوم على الزمان، والأسطورة تقوم على تحدّيه فإنّهما قد يلتقيان في شعر الشّاعر بل قد يستلهمان في النّص الواحد استلهاما قد يكون أصل طرافة النّص ومرجع خصوصيته وتميّزه. وكذلك تجربة الشّاعر العَقَديّة في حياته اليوميّة قد تكون صورة عمليّة من ثقافة له حافلة بأساطير الأولين وخرافات الأقدمين، كما أن تجربته في الحياة قد تدعوه

إلى قراءة الأساطير وأحداث التاريخ وتجارب الفنّ وغيرها من وجهة خاصة به فتلتبس في شعره إذا كتب روافد الإلهام حتى يعسر على الدارس تعيين المصادر وبيان الحدود فيها.

ولذلك فإنّ أيّ مخطّط نضعه لدرس مصادر الخطاب الشّعري لا يخلو من نقص ولا يسلم من عيب اللهم إلاّ أن يكون منطلق المنهج في التخطيط التمييز بين النظر والتطبيق أو بين العلم والعمل وإن كانت عمليّتا التثقف والتجريب تتزامنان في ذات الشّعر ممّا لا يمنع التأثير المتبادل بين العمليّتين. لكنّنا نسلّم بأنّ أيّ مخطّط صالح يعتمد لغايات عمليّة يتوفر فيه الحد الأدنى من مقاربة الحقيقة.

فمصادر الإلهام - نظرا إلى جميع هذه الاعتبارات - يحسن أن يميّز فيها بين نوعين: المصادر الثقافية الفنيّة والمصادر التجريبية الوجوديّة.

ويدخل في المصادر الثقافية عندنا العلوم ولا سيما التاريخ بما هو علم بالأحداث والمؤسسات وعواملها من الناس خاصّتهم وعامّتهم ينظر إليه في الوقائع المحقّقة والتعاقب الزمنيّ. وتدخل فيها الأساطير بما هي خرافات ولّدتها الخيالات، تناقلتها الأفراد والجماعات، ينظر اليها في تحديها الزمان والمكان وحنينها إلى عهد البدايات، كما تدخل فيها اللغة، لغة الكتابة طبعا من حيث هي نظام ومن حيث هي كلام أيضا، وبما فيها من علامات تنتمي إلى رصيد لغوي مجرّد وعوالم تفتح على مخزون ثقافي فكري وفني ومعرفي أصيل. ويدخل في المصادر الثقافية الدين بما هو معتقدات جاءت بها الرسل وبرهنت عليها المعجزات وجسّمتها في حياة الناس العبادات والمعاملات وتدخل فيها أيضا الفنون ولا سيّما الشّعر بما هو صور مجسّمة لأزمة الإبداع تستلهم منها صور مماثلة أو مغايرة وبما هو نصوص تتولّد منها النصوص على مسلك مخصوص، كما في المعارضات والمناقضات والمواردات، أو على وجه العموم كما في سائر الكتابات.

وتدخل في المصادر التجريبية تجربة الإنسان انطلاقا من تجربة الذات، ذات الشّاعر في نشأتها وتكوّنها وأطوارها ومشاعرها وأفكارها وآمالها وآلامها... وانتهاءً إلى التّجربة الدينية التي تجلّيها علاقة الشّاعر بالرحمان من خلال العقيدة والسلوك والأخلاق مرورا بالتجربة الاجتماعية وعلاقة الشّاعر بأخيه الإنسان، وأهمّ ما في ذلك علاقة الشّاعر

بالمرأة تضاف إلى ذلك تجربة المكان ممثلا في الطبيعة وتجربة السلطان كما تعكسها علاقة الشّاعر بالحاكم والسلطة ومواقفه الفكرية ونزعاته الإيديولوجية.

هذا المخطّط بمقتضى ما فيه من عموم وشمول صالح لدراسة مصادر الإلهام في الخطاب الشعري القديم والحديث، إلاّ أنّنا سنقتصر في هذا العمل على بحث استلهام الأسطورة واللغة والشّعر في الخطاب الشّعري المعاصر لما يحف بها من إشكال في الأذهان وما تتميّز به من خصائص في التوظيف.

****

إنّ الأساطير من أهم مصادر الإلهام في الشّعر العربيّ الحديث. لم يستلهمها كثير من روّاده إلاّ في طور متأخّر من أطوار تجاربهم الشّعريّة وبقيت إلى الآن غائبة في تجارب كثيرين غيرهم ولكنّها ظاهرة ما فتئت تقوى من جيل إلى آخر ونعتقد - وهذا ما نخشاه - أنها ستُسيطرفي القريب العاجل على العملية الشّعرية بوجهيها الإبداعي والنقدي أيضا، لأنّ الخطاب النقدي الحديث - وقد ارتكز قسط كبير منه على تجربة السّياب، الشّعريّة - هو الذي حفّز الهمم إلى الأساطير وبعث الحنين إلى أشعار بعض أعلام الشّعر قبل السّياب كالمازني والعقّاد وإلياس أبي شبكة وأحمد زكي أبي شادي وعلي محمود طه وقد نزعوا في بعض أشعارهم نزعة اسطورية.

فلعلّ الأسطورة في العهد الحديث ظاهرة نقدية غالبة على الخطاب النقدي أكثر من كونها ظاهرة إبداعية غالبة على الخطاب الشّعريّ. وبمقتضى ذلك ساد الاعتقاد اليوم بأن غياب المقوّم الأسطوري في الشّعر نقْصٌ بل علامة على التأخر عن ركب التطوّر والتجديد، وتكوّن في نفوس الشّعراء من المركّبات ما لا يبرّره علم ولا فنّ حتّى غدت الأسطورة من حيث هي مصدر استلهام أسطورة في خطابنا النّقدي ولكن بمعنى جامع الترّهَات والأباطيل لا بمعنى إكسير الخلق والإبداع في الأقاويل.

والحال أنّ مصادر الإلهام - على اختلاف انواعها - لا تتفاوت في الأهمية وليس في الشّعر من شرط يقضي بضرورة استلهامها جميعا أو استلهام مصادر بعينها أكثر من غيرها، فرغم أن بعض مصادر الإلهام يتيح من الإبداع في ظروف ما لا يتيحه غيرها

فإنّ الإبداع يحقق في ظروف أخرى بغير المصادر التي يعتقد أنها أولى في الاستلهام من غيرها وأقرب إلى تعبيد المسالك إليه.

فغياب الثقافة الأسطورية من رصيد الشّاعر لا يعني في حدّ ذاته نقصا في أدواته أو معدّاته أو روافد مشاعره وأفكاره وموضوعاته لأنّه قد يتوفّر من المناهل الثقافية الصالحة ما يغنيه عن استلهام الأساطير، فليست الأسطورة - عندنا - مصدر الإلهام الجامع كما يعتقدون.

وإنّ في الخطاب النقدي الحديث عن الأسطورة أوهاما أخرى أخطرها أنّه خطاب يستند إلى تاريخ استلهام الأسطورة في الثقافات الأجنبيّة وهو تاريخ منقوص لم يشمل استلهام الأسطورة في الثقافة العربية والشعر العربي الحديث بالخصوص.

وإذا كان هذا السلوك غير مستغرب من دارسي الغرب الذين تعوّدوا القفز على عطاء الحضارة العربية الإسلامية في شتى الميادين فيما أخرجوه على أنه تاريخ عامّ، فإنّ غفلة نقّاد العرب - وشعرائهم ايضا - عمّا في تراثهم من إضافة للثقافة الإنسانية غير مقبولة، وإلاّ فهل الأسطورة غريبة عن دنيا العربية كما يزعمون؟ وهل لا يُعتدّ الاّ بما ترك الإغريق والرومان والفراعنة وغيرهم من الأقوام غير العربية؟ لقد ولّى عهد القول بأن ليس للعرب أساطير وأن ليس لهم «خيال اختراعي » وقد بيّن ذلك الباحث محمد عجينة في أطروحته الجامعة في أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها بما يكفي من الحجج والأدلة والنصوص فانتهى - وهو محق - إلى القول «بأن اساطير العرب عن الجاهليّة موجودة على عكس زعم الزاعمين إمّا بدافع من المركزية الأوروبية التي بالغت في تقدير فضل اليونان واعتبرتهم مرجعا ومقياسا لكل شيء أو بدوافع عقائدية أخرى... أو بحجة أن الدين الجديد قد عفى على ما قبله من الأساطير لاشتمالها على نظام عقائدي قام على محاربته »... ومختلف فصول بحث محمد عجينة - تقوم دليلا على « وجود أساطير إمّا في شكل قصص سردية عن العرب القدامى قبل الإسلام وبعد ظهوره أو متفجّرة أشتاتا في شكل مفردات ميثولوجية تشي بأنها جزء من فسيفساء ضاع منها جانب وبقيت بعض الوحدات أو «الجداول» Paradigmes مُنبِئة بوجود فكر أسطوري وصلتنا عنه بنى أسطورية تتمثّل في الصور والرموز المجسّمة لبعض النماذج.. وتتصل بمختلف مناطق العالم

بكواكبه ومظاهره الطبيعية وحيوانه الأليف والوحشي والخرافي وبأبطاله الأسطوريين أو شبه الأسطوريين مؤسسي الحضارة وأسبابها وواضعيّ سننها وأعرافه[2]

وفي الخطابين النقدي والشّعري العربيين غفلة أيضا عن تجارب كثير من الشّعراء المحدثين استلهموا فيها الأساطير الخاصة أو الأجواء الأسطورية العامة لم يشملهم التاريخ ربّما لأن العادة السائدة في تاريخ الأدب العربي تقضي باستثناء واقع المغرب العربي لقلة الإلمام بما يظهر فيه والاّ فكيف لا تذكر تجربة أبي القاسم الشّابي وهو من هو في تأسيس الشّعر الحديث، وإن كان الشابي نفسه من أوائل من نفى أن تكون للعرب أساطير كأساطير يونان...؟ وقد تأكّد اليوم « أنّ النصيب الأوفر من أغاني الحياة « أنشودة ماض بعيد وسورة أزل قديم » أنشودة وسورة تنطقان عن الحنين إلى البدايات والشوق إلى الأصول، بدايات هي الزمن الأسطوري الأمثل وعود إلى الأصول هو هاجس أسطوري بل هو الأسطورة الحاضنة للأساطير جميعا بل هو ضرب من الأسطورة الأجمع Archimythe.

والأساطير « هي في أخصّ خصائصها قصص البدايات وفضاء العود إلى الأصول»[3]

وممّا يفهم من غالب الخطاب النقدي الحديث ـ وهذا من الأوهام أيضا ـ انّ الأساطير وقف على الأوّلين واذا بنقد الشعراء ينبري إلى ما وظفوه من هذه الأساطير بتطبيق صورته القديمة كما هي أو بتحويرها أو باستلهام عناصر منها دون البقيّة والحال أنّ الروح الأسطورية تقوم على التولد إلى ما لا نهاية له والتكاثر لا على تجمّد القوالب الجاهزة والصورة البارزة.

فالحقيقة أننا « لا نكاد نعدم في أيّ مجتمع من المجتمعات الحديثة أساطير صريحة أو مقنّعة» فالأساطير والفكر الأسطوري «لا يتصل بالماضي فقط. بل لعله أن يكون جزءا لا يتجزأ من كيان البشر يتجلّى في ثنايا ما يقدّم من نماذج ورؤى سياسية او علمانية أو حتى أدبية وشعريّة»[4]

ثم إنّ الأسطوري ملازم للشعر فلا يتصوّر أن يقوم شعر قديم أو حديث دون روح أسطوريّة أي دون حنين من الشاعر إلى عهد البدايات في الخلق والتكوين، والشاعر لا

يتولىّ عمليّة الخلق أو الابداع الاّ من منطلق أنّه يروم تجربة الخلق من جديد كما جربّها غيره من السابقين ويجرّبها غيره من اللاحقين، وللتجديد في الشعر عندنا معنى تجديد الخلق لا خلق الجديد. ولذلك في كل قصيدة يبدعها شاعر حنين إلى زمن البدايات، بدايات الخلق والتكوين.

وقد يحلو القول قول بعض نقّاد الغرب «انّ الأسطورة هي الشّعر وإنّ الشّعر هو الأسطورة». ويتجه النقد إلى سحب ذلك على الشّعر العربي ولا سيما الحديث منه وذلك عندنا يصدق على عموم الشّعر لا الحديث فحسب ولا الأجنبي دون العربي فالروح الأسطورية والشّعر متلازمان بالمعنى الذي بيّنّاه لا بمعنى أن الأسطورة بمعناها الفني شرط في الشّعر كما يتوهّم ايضا لأنّ كثيرا من الشّعر الجيد لا صلة له بالأسطورة بالمعنى الفني، ومنه ما لم تستلهم فيه الأسطورة إلاّ في حدّ أدنى وهو مع ذلك ذو أسطورية عالية، مثل شعر نزار قباني الذي قوي عنده استلهام اللغة والرّسم بالكلمات دون أن يكون قوي في شعره استلهام الأساطير.

فلعلّ مباشرة توظيف الأساطير في الشّعر العربي الحديث لا تكون مفيدة الا بتصحيح هذه الأوهام واعتبار ان الأسطورة تلازم الشعر على أنه روح عامّة على صلة بمفهوم الشّعر ومعنى الخلق والابداع، لا على أنه صور قديمة متحجّرة، وان الأساطير أساطير الأولين وأيضا أساطير الآخِرين، وأنها كذلك أساطير الآخَرين من الأجانب وأساطيرنا نحن العرب مشارقة ومغاربة من الماضين والحاضرين والآتين أيضا.

والأسطورة واد جامع تصبّ فيه روافد كثيرة أهمّها الرّافد الابداعي والرّافد الايقاعي العام المتمثل في الموسيقى، والخاص المتمثل في موسيقى الشّعر والرّافد التوقيعّي المرتبط بتناسق الحركات والخطوط والألوان ...إذ الموسيقى الأصل الجامع لعناصر التكوين والوجود يعزّزها الرّافد القدسيّ الديني والعقائدي والرافد الصوفي والرافد السّحري.

ويتجه الخطاب النقدي الحديث اليوم إلى التمييز بين الأسطورة والاسطوري ويبدو لنا أنّ هذا التمييز تمّ عند الدارسين[5] على أساس فرق ما بينهما في الدّرجة فالأولى اضيق من الثاني والثاني أوسع من الأولى، والأولى قصة مكتملة والثاني أمشاج متقطّعة،

الأولى دليل ثقافة اسطورية عميقة والثاني دليل معرفة سطحية واحيانا معرفة غير مباشرة بل دليل عدم معرفة أحياناوعدم وعي.

لكنّ الفرق بينهما عندنا فرق في النّوع لا في الدّرجة، فالأولى أداة والثاني مصدر الهام مجرّد، الأولى وسيلة عمل والثاني ظرف عمل وإطار انجاز، الأولى وسيلة أداة والثاني لبنة بناء.

وقد يعمد الشّاعر إلى توظيف أحد المصدرين دون الآخر او اليهما معا ولا مفاضلة، ولعلّ المتجه إلى الاسطوري اوفق...

واعتقادنا أنّ الفصل بين الأسطورة والأسطوري لا يكون مفيدا إلاّ إذا اصطلحنا على أنّ الأسطورة تطلق على ما هو جمعيّ والأسطوري يطلق على ما هو فردي شخصيّ أي المثال الذي يجمع فيه بين الرصيد الثقافي والنصيب الاضافي ممزوجين في صورة ابداعية واحدة.

والمهّم في رأينا ليست طريقة استلهام الأساطير أكان استلهام أسطورة أم استلهام اسطوريّ بل المهم طريقة توظيف ما استلهم في نصوص الشّعر - والاسطورة في اعتقادنا هي الشّكل الاقصى من الابداع عامّة لا من الأدب فحسب - لأن الأزمة الأسطورية أزمة ملازمة للحظة الابداع ولحظة الخلق ولحظة التكوين مهما كان نوع الفنّ: الشّعر أم الرسم أم غيرهما من الفنون، وممّا يدعم رأينا في أن استلهام الأسطوريّ أطرف في الشعر من استلهام الأسطورة، أن الأسطورة خطاب قصصي بينما الأسطوري نزعة في الابداع تأتلف من المقدّس والانماط العليا والرّموز النمطيّة والصور النمطيّة » ومن « الوحدات الأسطورية الدنيا Mythemes وهذه وحدات دنيا (كأسماء الأعلام وأسماء الأمكنة والأشياء) تقطع من الأساطير وتفصل عنها، وكثيرا ما ينفرط عقد الأساطير في الشعر فلا يطفو منها على سطح القصائد سوى نثار من العلامات الميثولجيّة(6)

فالنسق القصصي يُهدم في الشّعر القائم على الأسطوري، ويُقضى فيه على تسلسل الاحداث ويُتحدى فيه الزمان والمكان لفائدة توارد الخواطر وتمازج النماذج لتكوين عالم سرمديّ جديد ذلك أنّ النزعة القصصية في تقديرنا تدخل الضّيم على العملية الشّعرية.

فالرأي السائد في الخطاب النقدي الحديث أن توظيف الأساطير يكون باستلهام الأسطورة اكثر ممّا يكون باستلهام الأسطوري ويتحقق النجاح فيه بتغييب النمط وحسن الخروج عنه إلى مجال التجربة الانسانية لتفجير الواقع المزري واستثارة أحاسيس المتلقّي الذي يعيش واقع الصراعات العديدة[7]

لكنّه رأي لا يصمد كثيرا أمام النقد لأنّ توظيف الأساطير يتحقّق أيضا باساليب أخرى غير هذا النوع من الخروج ولأنّ الهدف ذاته يمكن أن يتحقق بتوظيف مصادر اخرى غير الأساطير ولا سيّما الرصيد الابداعي وجيّده لا يتقيّد بتجارب أصحابه وواقعهم ولا يخاطب متلقيًا مخصوصا إذ لا معنى لكونه جيّدا الاّ بتقدير كونه خالدا.

ثمّ إنّ هذا الرأي مبني على اعتبار أنّ الغملية الإبداعية عملية تغيير وتبديل، بينما هي في اعتقادنا أساسا عملية تكميل وتحويل فتكوين صورة مخصوصة، لأنّ التجديد في الشّعر وفي الإبداع عموما بل وفي سائر ضروب النشاط البشري عندنا له معنى تجديد التجربة أي محاولة صياغة الكون من جديد والاتيان بالمغاير لا الاتيان بما لم يَستطعه الأوائل حتما. فكما أنّ كل امرىء عندما يولد يكون خلقا آخر فلا تتجدّد مع كلّ واحد عملية الخلق وانما تكون كما لو انها تتجدّد، فكذا القصائد، نصوصها مختلفة ولكنّ الخلق فيها واحد.

وأوّل ما يكون توظيف الأسطورة بتوليدها أو بناء النّص على طاقة التوليد فيها. لا تكفي روايتهاروايةً مجرّدة في جملتها أو تفصيلها أو صياغة أطوارها في مستوى لغويّ لم ترق اليه في نثر سابق أو شعر أو المجاورة بينها وبين الموصوفات لتقريب صورتها البعيدة اختزالا واقتصادا.

ويكون توليد الأسطورة في الشّعر باستصفاء جوهرالمعنى المقصود وتحريره رياضة من مناسبات القول وملابسات الظرف وجعله في سياق أسطورة مأثورة يلتقي فيها بمعانيها وإن كان يخالفها في الالفاظ المعبّرة عنها، فتكون أسطورة في أسطورة مع قابليّة الحاصل أن يولّد أساطير اخرى إلى ما لا نهاية له، يكون ذلك على سبيل المعارضة بالمعنى الفني كما يكون على سبيل الموارد والمناقضة ...

فـتـوظيف الأسـطورة في هذا الوجـه الأوّل يكون ـ عندنا ـ بالربط بين المعنى المجـرّد والمثال الذي يناسبه من الأساطير واعادة صياغته ليخرج اصل الأسطورة من قانون المثال (modele) إلى قانون المشروع (projeCt) المنجز والقابل لتوليد مشاريع جديدة.

وليـست الأسطورة في الشـعـر- بهـذا المعنى- كـالمَثَل (proverbe) في النص مـورده الحكاية الأولى الّتي تفسره ومـضربه الحكايات المماثله الّتي ينطبق عليهـا، بل الأسطورة تكون مضرباً لصورة سابقة كما تكون أيضاً وفي ذات الوقت مورداً لصورة لاحقة.

ويكون توظيف الأسطورة في الشعر بنحت أسطورة شخصية على أنقاض أسطورة أصليّة لاتختلف فيها الأسماء إلا لتوحي باختلاف زمن الوضع، أمّا المسميات فتبقى هي هي إذ ما من أسطورة الاّ وهي تعيد نفسها.

لكنّ توظيف الأسطورة في الشعر يكون كذلك بخلق جوّ أسطوريّ تشيع فيه رموز من أساطير قديمة أو ممّا يمكن وضعه وقياسه على أساطير الأولين.

والأسـاس في جـمـيع حـالات توظيف الأسـاطير في الشّـعر هو أن تكون فـيـه روح أسطورية قـويّة. والذي نعنيه بالرّوح الأسطورية أن يكون في الشّـعـر حنين إلى البـدايات والعود الأبديّ إلى الأصول.

وترقى الصورة إلى مسـتوى الأسطورة في الشّـعر عندمـا يتـوحّـد طرفـا الصـورة البلاغية الجزئيّة أو الصورة الشّعرية الكلية ويقدم الواصف والموصوف كما لو كانا شيئا واحدا لا اثنين وهذا مـعنى آخر من مـعاني طاقـة التوليـد في الأسطورة فـهي لا تزاوج بين طرفين الاّ لتولّد منها طرفا جديدا موحّدا.

وتكون الأسـطورة في الشّـعـر مـوظفـة عندمـا تكون القطب الجـامع لمخـتلف الصـّور المستخدمة فيه، تجمعها بمعنى أنّها تتوفّر على الخيط الرابط بينها جميعا بحيث يتضح ان وراء صورة البلاغة صورة الشّعر التي تلتقي في اسطورة الدّهر.

وأكمل ما يكون عليه توظيف الأسطورة في الشّعر ان تحقّق في النّص المطابقة بين ما في الأسطورة من سلطان على المسمّيات وما في الشعر من سلطان على المسمّيات وما في

الشعر من سلطان على الأسماء، بين ما في الروح الاسطوريّة من قدرة على خلق الموجودات وما في الشّعر من قدرة على الخلق بالكلمات، فيبسط الشّعر سلطانه على الكون الموجود ويرسم هيئة الكون المنشودة اذ ليس الشعر الاّ خلقا للكلام بالكلام على الخلق.

لكنّ الأساطير تخبر بها اللغة وفي اللغة من قداسة الأصول وأسطورة البدايات وموسيقى الطبيعة والفنّ وطاقات السحر والشعر ما يجعلها تحتضن الأسطورة فيما تحتضن . فإذا كانت الأسطورة جامعا فإن اللغة هي الجامع الكبير الذي تلتقي فيه الأسطورة وغيرها من الأودية وما يتفرّع عنها من روافد. ولكنْ على أي وجه تستلهم اللغة؟

لا تكون علامات اللغة عند نشأتها اعتباطية كلّها. وما يكون اعتباطيّا منها لا يخلو من أسباب - إن كانت لا تبرّر علاقة الدال فيها بالمدلول - فإنّها تفسّر الدّواعي التي دعت المستعملين إلى استعمالهم ذلك الدّالّ دون سواه لذلك المدلول المعيّن. وقلّ من علامات اللغة ما يعرف النّاس الأسباب التي دعت واضعيها إلى تخصيصها بمعانيها. وكثيرا ما يكون الوضع مجهول السبب.لكن المفترض جدلاً أن يكون لوجوه الوضع جميعها أسبابها التي أنتجتها.

على أنّ غياب اسباب الوضع والتبرير بسبب نسيانها أو الجهل بها أو عدم وجودها أصلا من العوامل التي تشجع على القول باعتباطية العلامة في اللغة، ومن الطبيعيّ ان تقوى هذه النزعة بتطوّر اللغة وثراء رصيدها وكثرة استعمالها.

والشّعر صراع ضدّ اعتباطية العلامة. والظّاهر أنّه صراع ضدّ القانون الذي يُفترض أنّ حكمة وضع اللغة ترجع اليه، بينما هو عندنا في الحقيقة صراع ضدّ اللغة في جهازها المتطوّر ونظامها المتبلور، ومطمح الشاعر في عكسه التيّار الرجوع باللغة إلى وضعها الأصلي وقانونها الطّبيعي الأوّل، والقصيدة سجلّ أوفى لمدى انتصار الشّاعر في هذا الصراع من حيث هي تمثل نصّ الكلام الذي تبلغ فيه علاقة الدال بالمدلول أقصى حدودها في التحول من علاقة عفوية اعتباطية إلى علاقة طبيعية مبرّرة.

وفي اللغة سحر وطلاسم، واساس صناعة الشّعر فكّ طلاسم اللغة واستنطاق رموزها وتفجير طاقات الدّلالة فيها. وإن في الكلام لسحرا ايضا وما الشّعر الاّ تحدّ لسحر اللغة بسحر الكلام ذلك أنّ الشّعر لغة موحية خاصة يخلقها الشّاعر لسدّ قصور اللغة المشتركة المخبرة.

وبمقتضى ذلك يصبح استلهام اللغة أهمّ مقوّمات الشّعر بمعنى أهمّ مجال لاجتهاد الشّاعر في الصّناعة وابراز شعبة ترفد عمود الشّعر وتقوّيه وترسم مدى الخصوصيّة فيه، لا بمعنى الأداة المساعدة في الأداء والوسيلة الصالحة في البناء فحسب، ولا المادة الواجبة في الموضوع واللّبنة اللازمة في المقصود فقط. فاللغة تستلهم في الشّعر - علاوة على توظيفها فيه بهذه الوجوه - بما هي جدول يسير الشّاعر في الاتجاه المعاكس لتيّاره يروم دوما الاقتراب من نبعه الأوّل الصّافي لأن الشّعر معارضة للغة - بالمعنى الفني لكلمة معارضة - غاية الشّاعر فيها أن يزرع كلاما في كلام.

يظهر ذلك في مختلف الظّواهر اللغوية الموظفة في النّص الشّعريّ ولعلّ أبرز صوره ما يخصّ توظيف الاصوات، ومنها نأخذ شاهدنا على ما تقدّم لأن الموادّ الصوتية هي وحدها التي - عند التلفظ بالنّص - تظهر في النّص وتدرك حسّيّا إضافة إلى كونها تدرك ذهنيا كسائر الموادّ، امّا سائر الموادّ (موادّ الحركة التي تجسّمها المقابلات وأساليب التدرّج والتناظر والعكس وموادّ التصوير والتخييل ...) فليس لها حضور اشاريّ لا تتجسّم معها حركة ولا صورة ... وإنّما ترتسم لها في الذّهن حركة وصورة. وتوظيف الأصوات أو جماليّة الصّوت أو إيقاع الأصوات عبارات تفيد معنى صناعة الشّعر من الأصوات وهذه الطريق وعرة كأداء، متشعّبة المسالك كثيرة المزالق في علم الشّعر وأساليبه كما في عمله ونظمه، ولهذه الطّريق سبل:

سبيل الإيقاع : فأوّل ركيزة في الشّعر تتمثّل في تجاوز التصويت أو إحداث الصوت إلى الإيقاع، أو إحداث الايقاع. ويتمّ ذلك أولا بالترديد، بمعنى إعادة الصوت أو مجموعة الأصوات أو القالب الصوتي المتسع بعد مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب عادة لإسناد قيمة جمالية إلى الصّوت لا عمدا إلى التكرار المجرّد، ويكون ذلك بالتنويع في الدوالّ لمدلولات قد تكون هي غير متجددة، ولكن لا بأس فالشّعر اكثر ما يصنع ممّا يتولّد

ويتردد لا ممّا يختلف ويتجدّد، والعنصر المردّد في منطق الشّعر أقوى من العنصر المفرد. ويتمّ ذلك أيضا بحسن التوزيع. بمعنى مراعاة التناسق بين الأصوات في النّص، ووقوع موادها في مواطن لها أهميّة عروضيّة كأن تكون مقاطع أو مطالع ومقولبة طبق تفعيلات بحر العروض المعتمد التي تطفو في هذه الحالة على سطح البحر، أو متشكلة في قوالب اخرى غير قوالب تفعيلات البحر فتكوّن داخله تقطيعا ثانيا إذا كان النّص موزونا على بحر عروضي معروف أو تكوّن إيقاعا قائم الذّات في النصوص غير الموزونة.

والسّبيل الثانية سبيل **التوقيع والتطويع** ويمثل الركيزة الثانية ولعلها الأهم في توظيف الأصوات في النّص الشّعري أما التوقيع فيكون بتجاوز إحداث الإيقاع بالأصوات وحدها إلى تحقيقه بالأصوات والحركات والألوان ... أيضا، وأما التطويع فمرجعه إلى تحقيق التفاعل بين المبنى والمعنى بتطويع الأصوات وأساليب التعبير عن الحركة واللّون ... للمعاني، وتطويع المعاني لها وذلك بالتبرير بمعنى أن يكون الصوت واجب الوجود في المكان الذي يجيء فيه. فلا يجوز حذفه إلاّ مع إحداث خلل في النّظام الصوتي والطاقة الشّعرية، كما يكون بالتحسيس والتخييل بمعنى أن تستعمل الأصوات وما يتبعها من حركة ولون... للتأكد من بلوغ الرسالة إلى الذهن عن طريق السمع أيضاً، حتّى لا يكون المعنى حاضراً في الذّهن مجرّداً فحسب، بل حاضراً في النّفس مجسّداً أيضاً. بذلك تكون النّقلة من اعتباطيّة علاقة الدّالّ بالمدلول إلى تبرير هذه العلاقة ومن دلالة المعاني إلى دلالة المباني. فالأصوات - وهي أهمّ أدوات البناء وأبرز لبنات الأداء - تهيئ التعبير وتكيّف الشّعور والتفكير فلا يكون الشّعر معها تقييداً ولا تحريراً وانما يكون وزناً وإيقاعاً، وتوقيعاً وتطويعاً. فليس الشّعر إحلال معنى في وزن بقدر ماهو إعطاء وزن المعنى بمعنيي كلمة وزن. وعمليّة الإبداع تمرّ بأطوار أعظمها طوران: طور الازمة النفسيّة وطور الأزمة النصيّة. ولا يسمّى الشعر شعراً الاّ إذا اجتاز المبدع عقبة الأزمة النصيّة وسجّل أثرها في حصيلة من الكلام السّامي هو الذي نسمّيه قصيدة أو قطعة أو نتفة أو نصّا شعريّاً عموماً. فعمليّة الابداع بالاستتباع تبدأ قبل النّص وتكتمل بالنص[8].

ومن مصادر الشّعر ما يستلهم في طور «التّخمّر» النّفسي أكثر كالتاريخ والأسطورة ولا سيّما التّجربة المعيشة ووجودها المختلفة، ومنها ما يستلهم في طور التشكّل النصّي أكثر كنصوص الشّعر السّابقة ولغة الكتابة المعتمدة.

وقد تستوي العملية الإبداعية في طور واحد تلتقي فيه الأزمة النفسيّة والأزمة النصيّة، وتتوازى فيه العمليتان عملية تبلور المشاعر وعملية إخراجها في كلمات، لكنّ القاعدة العامّة في ذلك أنّ الأزمة النفسية تبدأ قبل الأزمة النصيّة وتتواصل معها أمّا الأزمة النصيّة فأزمة لاحقة لا سابقة.

لذلك فإنّ الشّاعر لا يختار مادّة كلامه قبل أن يشرع في الكتابة كما لا يتصور أنّه يختار رصيده المعجميّ ولا حتّى نظامه الايقاعي ولا قافيته وبحره العروضي... قبل أن يخطّ أوّل سطر أو ينظم أوّل بيت أو يفوه بأولى العبارات. فاختياراته تحدث بالتزامن والتلازم وتنسل جميعها من مولّد ابداعيّ واحد وهذا المولّد قد يكون صوتاً مجرّداً وغمغمة، أو لفظة أو كلمة،أو معنى أو فكرة... منها يكون الانطلاق لتشكيل وحدة الكلام الأولى والتي قد تأخذ في النّص عند اكتماله المرتبة الأولى في النّص أو غيرها من المراتب التي تكون طبعاً على عدد الوحدات.

وبعد أن تستوي الوحدة الكلاميّة الأولى يصبح النص هو سيّد الموقف يملي على الشاعر من التوجيهات على قدر ما يقبله منه من الاختيارات. فالعملية الابداعيّة أساسها التفاعل بين ما يريد الشّاعر من الشّعر وما يريد الشّعر منه، وكلّما تضخّمت اختيارات الشّاعر المسطّرة قويت طاقة النّص التوجيهيّة. ذلك أنّ الشاعر يملك الكلمة قبل أن يقولها فإذا قالها ملكته هي.

وفي هذا ما يؤكّد ضرورة استلهام اللغة وأهمّيته بل وأولويّته في تشكيل النص الشّعري. لكنّ اللغة قاصرة قادرة. أمّا قصورها فيتجلى في عدم قدرتها على أن تفي بجميع حاجات الشّاعر الفنية أو تحاصر همومه الابداعيّة في بعض جوانب التجربة الشّعرية التي يكون بصددها، وأمّا قدرتها الفائقة فتتضح في طاقتها التوليديّة التي تجعل منها مصدراً يتوفّر على مادّة ومعان وصور وخيالات ومخزون ثقافي ورصيد شعوري ومعرفي ومعان تُجاوِز في حجمها وقيمتها حاجات الشّاعر في جوانب أخرى من تجربته الشعرية في لحظة الابداع المخصوصة ذاتها.

ولذلك كان واقع النّصّ المنجز دائما مغايراً لصورة المشروع الذي يسبق النّص ويستند النصّ إليه وكان محتوماً على كلّ شاعر ان يستلهم – في أزمته النصّية – اللغة

التي يكتب بها من حيث هي نظام ومن حيث هي كلام ايضاً، وإذا جاز للشاعر أن يختار فيما يستلهمه مصادر دون أخرى، فإنه إذا رام التجويد لا مناص له من استلهام اللغة كما أنّه لا خير له في أن يعزف عنها من حيث هي مصدر الهام.

واللغة إذا حققنا في صورتها علامات ومعالم أو عوالم. إن كان القاسم المشترك بين جميع الكلمات فيها مثلاً الدوال والمدلولات، فإنّ بعض كلماتها تختص بكونها عوالم من المعارف المخزونة والاشارات المكنونة(9)

والشعر يصنع من العلامات والعوالم، من الظّواهر التي تمثل الرصيد اللغوي المجرّد والظواهر التي تمثل المخزون الثقافي المجسّد: الفكري والفني والمعرفي... في اللغة.

والشاعر يستلهم من اللغة عوالمها لا علاماتها، جوامع الكلم فيها لا مفرداتها، وبالجملة ما كان من لبناتها مشاريع وبرامج هي عصارة حياة لها خاصّة في نطاقها ومعالم أثيرة من استعمالات لها معيّنة.

لا يكون شأن الشّاعر في ذلك شأن المحتاج إلى وسيلة أو أداة بل شأن الباحث عن مولّدات الابداع التي لا تُعطي الاّ إذا قُصدت وإذا أَعْطت فَجَأَتْ الطالب فأَمَدّته بما يَسُرُّ بما يكون توقّع أو ما لا يكون توقّع.

****

ويتبع استلهام اللغة نظاماً وكلاماً استلهام الكلام عادياً وسامياً، أي الكلام من حيث هو أداة تواصل وعمدة تقرير وإخبار من ناحية، والكلام من حيث هو خطاب شعريّ أدبي تتحول فيه الكلمات من مستوى العلامات إلى مستوى المعالم المؤسّسة لصروح مشيّدة هي النصوص الشعريّة على الحقيقة.

ويكون استلهام التجارب الشّعرية بتأمل «المُثُل» السابقة والرموز الباسقة لا لمجرد النسج على منوالها ومحاولة الاقتراب من «كمالها» كما لو أنّ النقص في الأعمال المتأخّرة في الزمن حكم يجري عليها دون استثناء وانما استلهام الشّعر يكون - وهذا معنى الإبداع والمقصود بالإضافة بعد ضمان الإفادة - لإبداع نصوص جديدة تُنحت منها رموز

أخرى تختلف عن الرموز المألوفة وتتميّز، وتقترب منها وتبتعد إلاّ أنّها لا تقبل المفاضلة معها ولا تحلّ محلّها على أن تكون القاعدة في الإبداع مجاوزة «المثال» اعتماداً على ما لوحظ من نقص فيه أو تقصير في توظيفه حتّى وإن كان للمثل السابقة التي استلهمها قانون المُثُل التي أدركت الغاية وحققت الكمال، مع التمسك بأنّ النتيجة حتى وإن خرجت في صورة «مُثُل» أطرف و «رموز» أبهر، فإنها تحمل في ذاتها من المقومات ما يقبل المجاوزة. فبقدر ما ينبغي أن تُنَصّب نصوص على أنّها مُثُلٌ أوْلى بالاستلهام ورموز أحقّ بالتبنّي ينبغي أن يكون ذلك في ذات الوقت مبنيّا على رفض فكرة المثال ومعنى الرّمز فيها وفي غيرها من النصوص.

وفي المجاوزة عندنا معنى التحرّر لا معنى التفوّق ضرورة، لأنّ النصوص الجيدة ذات الطاقات الشّعرية الكبيرة هي التي تختلف في الهويّة، وإن تفاوتت في العيار فهي تشترك في رفعة العيارات بمقتضى أن عمدتها الكلام السامي والخطاب الجماليّ.

وتوظيف التّراث الشّعري في النصّ الجديد يضمن شرعيّة انتماء العطاء الشّخصي إلى تراث اللغة التي كتب بها ويؤمّن ملكيّة وجوه الطرافة في التجربة الجديدة لأنّ التراث الشّعري المستلهم في هذه الحالة يكون بمثابة الإطار الكفيل ببلورة ما يقدّم من إضافة.

هل مآل النصّ الشّعري – طبقاً لذلك – أن يكون مزدوج الهويّة بحيث تحضر مع نفحة الشّعر فيه لمحة النقد؟ أجل! لكنّ «النّقد» الذي يداخله يتخذ فيه معنى الوعي النقدي والرأي الضمني في الشّعر مفهوماً ووظيفة لا معنى النقد المنهجي.

ولمّا كان نصّ الشّعر والنصّ الأدبي بصفة عامة ضفيرة تلتقي فيها ألوان من النصوص الأدبيّة وغير الأدبية على هيئات مختلفة وبدرجات في الحضور متفاوتة بمفعول مبدأ تضافر النصوص الذي يستند إليه الإبداع وعامل التولّد الذي يحكم العملية الأدبيّة كان التراث الشّعري الذي ينتمي اليه النّص الجديد أولى بالاستلهام وأحد المصادر التي لا تجوز الغفلة عنها.

لكنّ استلهام اللغة والشّعر في الخطاب الشّعري العربي المعاصر ما فتىء يتدرّج نحو الضّعف على عكس استلهام الاساطير التي اصبحت تمثّل فيه مصدراً تتجه اليه انظار الشّعراء اكثر فاكثر. ليس معنى ذلك أن هذه النزعة كانت نتيجة لذلك السّبب فقد

بيّنّا أنّ هاتين النزعتين قد تجتمعان هما وغيرهما في نفس الشاعر وتتجاوران في نصّه وتتفاعلان، وإنّما معناه أنّ في الشّعر العربي المعاصر مظاهر من الغرابة قد تتدرّج بالنصّ إلى أن يحصل على الاستقلال بالذات، لكنّ الاستقلال بالذات فيما نحن فيه ضرب من الانبتات.

ومن الثابت عندنا على كلّ حال أنّ أيّ مصدر يمكن أن يستثمر لا يتأكد نفعه الاّ إذا كان استلهامه لتلبية حاجة فنيّة لا لسدّ محلّ شاغر أو ليتّخذ عكازا تُتَحسّس به طريق الابداع. والشّعراء انما يتميّزون بتوظيف المصادر لا بتنويع المصادر أو التشبّع بها والتضلّع فيها. ولا يتسنّى التوظيف ولا تنفع الثقافة أو سعة الاطلاع ما لم تتأكّد لدى الشّاعر الموهبة ووضوح الرؤية.

الهوامــش

(1) اللسان: مادة، ص،د،ر.

(2) بحث دكتوراه الدولة، جامعة تونس للآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية ، كلية الآداب – منوبة، تونس 1991 ، ص637

(3) هشام الريفي، الخط والدائرة – الاسطوري في أغاني الحياة في مجموع: دراسات في الشعرية: الشابي نموذجًا بين الحكمة، قرطاج 1988 ، ص237

(4) محمد عجينة، المرجع المذكور ص35و38

(5) الريفي المرجع المذكور، ص225

(6) المرجع السابق، ص228

(7) عبدالرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت ، ط2 سنة 1984، ص45 .

(8) ويتجه انصار ما يسمى بـ «جمالية التقبل» إلى أن شعرية الشعر تظهر من خلال علاقة القارئ بالنص أساسًا ولكننا نرى – ودون أن ننكر أهمية طرف التقبل في العملية الأدبية – أن المتلقي لا دخل له في إبداع النص وأن ما يكون له من فضل في تكييف النص أو ترويجه لا يتجاوز تأثيره في مصير النص أو سيرورته، والدليل على ذلك أن المتلقي لا دخل له في أزمة الشاعر النفسية التي هي أزمة فردية حتى وإن كان الشاعر – وهو في غمرة المعاناة النفسية – يتخيل صورة القارئ المحتمل ويستشعر ردود فعله، ويحس أثرها في جملة ما يحس من أغراض المخاض . هذا فضلاً عن أن مصادر الإلهام لدى الشاعر ترفد نفسه ونصه ولا ترفد المتلقي.

(9) للغة مخزونات مختلفة يكمن استلهامها: منها الروح الأسطورية ، والأصول القديمة وموسيقى الطبيعة ، وطاقات السحر..

الدكتور عبدالقادر القط - رئيس الجلسة

شكرًا للأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي لهذا الخطاب الموجز البليغ لبحثه المفصل، ويأتي الآن دور الأستاذ الدكتور محمد عبدالمطلب، والدكتور محمد عبدالمطلب ناقد معروف من نقاد الحداثة، وأستاذ بكلية الآداب بجامعة عين شمس ومن مؤلفاته: اتجاهات النقد في القرنين السابع والثامن الهجريين، وجدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، البلاغة والأسلوبية، والعلامة والعالمية، وقضايا الحداثة عند عبدالقادر الجرجاني، وبناء الأسلوب في شعر الحداثة، وتقابلات الحداثة في شعر السبعينات.

وسيحدثنا الدكتور محمد عبدالمطلب عن «أدوات الخطاب الشعري المعاصر الإيقاع، اللغة، الدلالة»، فليتفضل..



أدوات الخطـاب الشعري المعاصر*

الدكتور محمد عبدالمطلب

1 - المنهــج

الواقع أن الساحة النقدية اليوم تموج بتيارات متعددة، بعضها قادم من الغرب حاملاً آخر منجزاته في الأسلوبيات والبنيويات والتفكيكات والسيمائيات.وبعضها قادم من الزمن العربي القديم في موروثه النقدي والبلاغي، وبخاصة ما قدمته مدرسة عبدالقاهر الجرجاني عن (النظم)، وإن كان هذا لا ينفي وجود ركائز نقدية حافظت على قدر من توجهاتها الرومانسية أو الواقعية، لكن أثرها آخذ في التلاشي بغياب أصحابها، او توقفهم عن الممارسة النقدية.

لقد حضر الوافد الجديد مع انتشار الترجمات، وبخاصة في المغرب العربي ولبنان وبرغم صعوبة هذه الترجمات، فقد كانت الإفادة منها بالغة، من حيث إنها فتحت آفاقاً جديدة للتعامل مع الخطاب الأدبي من ناحية، كما دفعت كثيراً من الدارسين للعودة إلى ما بين أيديهم من التراث ليعيدوا النظر فيه مرة ثانية للكشف عن مدى صلاحيته للحلول في الساحة النقدية من ناحية اخرى، وذلك بعد طرحه من منطلق جديد يلائم ما جد على الواقع العربي من نظريات أو تطبيقات.

والحق أن تيار الأسلوبيات كانت له بعض الغلبة على مجمُوع التوجهات المصاحبة له، برغم أن اصوات البنيويين كانت أكثر علواً، وأكثر جلبة، ذلك أن الأسلوبيات - في مجملها - تكاد تتوافق إلى حد كبير مع بعض التوجهات في الموروث النقدي، وبخاصة عند عبد القاهر ومدرسته التي وجهت فاعليتها التنظيرية إلى جسد الصياغة الأدبية، ثم تبع هذا الجهد التنظيري مجموعة من الاجراءات التطبيقية التي أكدت صحة التنظير، وبرهنت على فعاليته في الكشف عن طبيعة النظام في الخطاب اللغوي عموماً، والأدبي على وجه الخصوص.

(*) قدم الباحث ملخصاً لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

إن ظهور هذه التيارات النقدية، أو بمعنى آخر: حضورها إلى الدائرة العربية، قد خلق مأزقاً مع مجموعة المقالات النقدية السابقة، فلم يعد من الممكن استحضار الصدق الكلاسيكي بكل عقلانيته وانضباطه متسلطاً على خطاب لا يعرف الانضباط أو العقلانية، كما لا يعرف معنى للصدق المطلق، بل إن حقيقته تتنافر مع كل ذلك لأنه فرض الشك بديلاً عن اليقين.

كما لم يعد من الممكن استحضار الذات الرومانسية بكل إغراقها في تهويمات حلمية لتحل في الخطاب النقدي الحداثي، الذي اصبحت الذات فيه كائناً عصياً على المواجهة، فضلاً عن الخضوع، ولم يعد التهويم الحلمي مجدياً في مواجهة واقع تدميري مليء بالعقم والجفاف، وبالمثل لم يعد من الممكن استحضار مقولة الواقعيين في نقد الحياة، لأن هذا النقد يظل في دائرة السلب التي يلجها الحداثيون سريعاً ليخرجوا منها إلى بعد إيجابي يعيدون فيه إنتاج واقعهم الجديد بالاتكاء على مقاييسهم التي تتنافر جملة وتفصيلاً مع الواقع الحضوري.

لكن ليس معنى هذا ان ترحيبنا بالوافد الجديد يعني فرض تقاليده -في جملتها- على الخطاب العربي، لأن في هذا ظلمًا لهذا الوافد من ناحية، وظلمًا للخطاب العربي من ناحية أخرى، لأن هذا النقد قد مارس إجراءاته التطبيقية على نماذج إبداعية لها مواصفات تتوافق معه، أو يتوافق هو معها، أما الخطاب العربي فله خواصه التي تحتاج إلى تقاليد بعينها تستمد جذورها من التربة العربية مع تطعيمها بالوافد الجديد، أي أن الأمر يحتاج إلى عملية (توفيق) بين الوافد والموروث، واستخلاص مجموعة تقاليد صالحة للتعامل مع الخطاب العربي، لأن إرغامه على تقبل التقاليد النقدية الوافدة سيكون بمثابة زرع جسم غريب في جسد النص، وبالضرورة فإنه سوف يلفظه، مهما حاولنا أن نحصنه بالمضادات والمقويات العضوية، وإذا لم يكن هناك لفظ، فإن الخطاب سوف يتحول إلى كائن مشوه، لا ندري أين مدخله، ولا نعرف كيف نخرج من تجربته، لأننا عبثنا بخلاياه عبثاً أخرجه عن طبيعته وعن الذي أريد منه وبه. ومعنى هذا أن الاجتراء على الخطاب النقدي تطبيقياً ليس بالسهولة التي يتصورها البعض، وليس مجرد الإلمام بالتيارات الحداثية كافياً لكي نلج رحاب الخطاب الأدبي، بل إن الأمر يحتاج إلى نوع من التأمل والتدقيق في كيفية الولوج، وهنا تحضرنا مقولة أبي حيان التوحيدي: «إن الكلام على الكلام صعب.... لأن الكلام

على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، -والمجال فيه مختلف، أما الكلام على الكلام فإنه يدور حول نفسه، ويتلبس بعضه ببعض..[1]

عندما نعاود التأمل في هذا النص الذي طرحه أبو حيان، ونحاول استنطاقه مضمونه، سنواجه بمقولة نقدية خطيرة، لأنه يفصل بين الخطاب النقدي والخطاب اللغوي، ثم يصلهما في الوقت نفسه، يأتي الانفصال من اختلاف الرؤية بين الإبداع والنقد، لأن المبدع ينظر مباشرة إلى عالمه، بينما ينظر النقد في رؤية المبدع لعالمه، أو لنقل إنه ينظر في لغة الأبداع عن العالم.

كما أن الرؤية الأولى ينفسح فيها المجال أمام المبدع لتشكيل صياغته، نظراً لأن رؤيته إما أن تتوجه إلى المعقولات، واما أن تتوجه إلى المحسوسات، وكلاهما يقع عليهما الإبداع دون واسطة، إلا واسطة اللغة، أما الرؤية الثانية: أي النقدية فإن فضاءها ضيق، لأنها لابد أن تسقط من حسابها مرجعية المبدع للعالم، أي إنها لا تتوجه إلى مفردات العالم لترصد ظواهرها أو بواطنها، بل تتجاوزها إلى ما قيل عنها.

أما الاتصال فيأتي من دوران الكلام حول الكلام، أو كما يقول أبو حيان: دورانه حول نفسه، وهو ما يجعل حركة النقد صعبة، لأنه يحتاج إلى قدرات أكثر من قدرات الإبداع.

وعلى هذا يمكن ان نرصد ثلاثة مسالك للتحرك النقدي انطلاقاً من مقولة أبي حيان:

الأول: أن هناك عالماً يحيط بالمبدع، يستمد منه شكول مفرداته، ويحيلها من واقعها الخارجي إلى تكوين داخلي يتفاعل معه وبه.

الثاني: أن هناك عالماً داخلياً للذات المبدعة، وهذا العالم يستمد مكوناته من عناصر مختلفة، بعضها يعود إلى البيئة، وبعضها يعود إلى المكونات الثقافية، وبعضها يعود إلى المعتقدات الخاصة على مستوياتها الفكرية والفلسفية والدينية والاجتماعية، أي أن هذا الداخل مخزون هائل يتسع زماناً ومكاناً لامتداد عمر المبدع، واعمار أخرى يستوعبها بالقراءة والاحتاك، وداخل هذا المخزون يتم إضافة الرؤى الجديدة، وضمها إليه، لكنه ضم

لا يكون على معنى التكدس والتراكم، بل على معنى التداخل والتفاعل، ولا شك أن الرؤى الخارجية سوف تتشكل داخلياً على صورة ذلك المخزون، فتتأثر به وتؤثر فيه، وينتهي الأمر إلى تكوين داخلي مخالف إلى حد كبير لما هو كائن في الواقع الخارجي.

الثالث: عودة هذه الرؤى إلى الخارج مرة أخرى في تشكيلها الجديد بعد أن صارت منتمية للداخل لا الخارج، ولا يمكن الإمساك بهذا التشكيل الجديد إلا بعد تحوله إلى صياغة خلال المادة الصوتية أو الكتابية التي تستحيل إلى رموز وإشارات لها مرجعها الداخلي الخفي، وفك مغاليقها يحتاج إلى فصلها عن هذا المرجع الذي يعد – في الوقت نفسه – فصلاً لها عن العالم الخارجي، إذ إن الصورة التعبيرية تمثل عالماً له استقلاله، وله وجوده المنحصر في ذاته، وربما لهذا قال أبو حيان: «إنه كلام يتلبس بعضه ببعض». وواضح ان موقع الناقد امام هذه المسالك يمثل نقطة الصفر، بمعنى أنه يتفادى التعرض للمسلك الأول أوا لثاني، وإنما يبدأ منطقة حركته من الصياغة في شكلها الأخير.(2)

ليس معنى هذا أننا نحدد مدخلاً بعينه للولوج إلى رحاب الخطاب الأدبي ذلك أن تعدد المداخل كائن في بنيته، فإذا كان كل خطاب يطرح مدخله الخاص، فإن الخطاب الواحد قد يطرح مجموعة مداخل تتيح للدارس أن يتحرك في واحد منها ليصل إلى مستهدفه بالتحليل والكشف، فقد يطرح الخطاب مدخله من خلال بعده (العرفاني)، وقد يكون من خلال بعده (الأيديولوجي) أو بعده (الفلسفي) أو بعده (اللوني) أو بعده (الأسطوري) أو غير ذلك من – المداخل التي تفرض نفسها عند مواجهة الخطاب، المهم – في رأينا – أن تتكىء المداخل على الصياغة، فإذا انتجت شيئاً من السوابق كان ذلك مؤشراً على مواصلة السير، وإلا كان من الضروري تغيير الاتجاه إلى مسار آخر، وأعتقد أن تعدد المداخل على هذا النحو يلغي التلقي السلبي المريح الذي يرتكز على المعاني الأول، ويتوقف عندها ظناً أنها صاحبة السيادة الدلالية في الخطاب.

وتعدد المداخل يعني – أيضاً – أن مواجهة الخطاب تحتاج إلى مغامرة نقدية تتجاوز التقاليد المألوفة لتتكئ على ما يفرزه الخطاب ذاته من تقاليد تحتاج إلى مواجهة تتكافأ معها، فتحددها أولاً، ثم تتعامل معها ثانياً بالكشف عن خصوصيتها من ناحية، ودورها في إنتاج المعنى من ناحية اخرى، وهنا تتحول مهمة النقد من مجرد الرصد والكشف إلى

إدارة حوار بين هذه التقاليد النصية والتقاليد الموروثة أو الوافدة لتحديد الموافقة والمخالفة، والكشف عن مدى التجاوز كما وكيفاً، وهذا وذاك يحتاج إلى قدر واسع من الحدس والحس الممتدين إلى ابعاد دينية وأسطورية وتاريخية وفنية.

إن تعدد المداخل في إلغائه للمواجهة السالبة، يلغي - بالضرورة - التوجه إلى السطوح، ظناً انها تقدم للمتلقي الخطاب الأدبي في أفقه المريح، ذلك ان التوجّه الصحيح يجب أن يسير نحو الأعماق التي تتحرك حركة متشعبة ومتعددة، حيث تتكامل خيوطها أحياناً، وتتصادم احياناً اخرى، وتتوازى أحياناً ثالثة. وليس معنى التوجه إلى الأعماق إهمال الشكل، بل إن التعامل معه يمثل تقليداً أصيلاً يحاول أن يعيد للكلمة حقها المشروع في إنتاج الدلالة خلال بنيتها الصوتية، أو مردودها الدلالي، كما أنه يعيد للبناء الصوري أهميته التي فقدها مع التوجهات المضمونية التي تتغاضى عن كيفية انتاج المعنى، وتتكىء على المعنى المنتج وحده، وفي رأينا - أنه لابد أن ترتكز المتابعة النقدية الشكلية على مناطق بعينها، كمناطق (العدول) التي تحدث اهتزازا في علاقة الدال بالمدلول، أو علاقة التركيب بأصوله المحفوظة، ومناطق (البريق) التي تكتسب خصوصيتها من السياق أولاً، ومن إمكانات المبدع في (الاختيار) ثانياً، وكذلك لابد من متابعة مناطق (التكرار) النمطي أو الطارىء الذي يمثل خطاً ممتداً في الخطاب يحتاج إلى متابعة كمية أولا، ثم كيفية ثانياً، على أن يكون في الوعي دائماً الابتعاد عن الهوامش الإضافية التي لا تدخل في صلب الخطاب، وانما قد تمثل إشارات خارجية مضيئة يكتفي الناقد بملاحظتها دون أن يوظفها في تحليله - كعنصر أساسي وفاعل في تحديد الخطوط الصياغية أو الدلالية.

إن موقف الناقد يجب أن يكون في منطقة محايدة بين اللغة والخطاب، فلا يدخل اليه محملاً بأعباء مسبقة، وإنما يتعامل معه حيادياً، وبالضرورة فإن هذا الحياد سوف يتحول تلقائياً إلى نوع من الانحياز للأدبية، لأن الطرف الأول وهو (اللغة) سوف يقدم له الخلفية المثالية التي تسيح فيها اللغة، والطرف الثاني سوف يكون تجاوز هذه المثالية (الافتراضية) على مستوى الإفراد وعلى مستوى التركيب.

وعلى مستوى (الإفراد) فإن التعامل (التأويلي) سوف يفرض نفسه لتحديد كيفية انتاج المعنى، لأن التعامل التفسيري لم يعد صالحاً - بحال لممارسة فعاليته في الخطاب

الشعري الحداثي، إذ إن طبيعته تأجيل المعنى، والتأويل هو الذي يوفق هذه التأجيلية، لأن المعنى المنتج تأويلياً لا يمكن أن يقدم اليقين النهائي، بل إن هذا اليقين مرهون بالآتي الذي سوف يثبت صدقه أو زيفه وهذا (الآتي) رهين - أيضاً - بالآتي بعده، أي أننا نظل في منطقة التأجيل المستمر، وهو ما يكسب الخطاب امتداده الزمني، وامتداد تلقيه جيلاً بعد جيل.

ومن المؤكد أن هذا (التأويل) يفرض على الخطاب طبيعة (شكّية)، تتسلط على مناطق الثقل الدلالي فيه، بل تمتد إلى غيرها من المناطق، حتى يمكن القول إنه لا يقين أبداً في أي خطاب، وبخاصة الخطاب الشعري، والمستوى الأخير يقتضي أن يكون التعامل مع الخطاب الأدبي جزئياً بالدرجة الأولى، لأننا إذا قلنا إن كل نص يفرز تقاليده، فإن مواجهته لا تصح الا من خلال مدخله الخاص، ومن خلال تقاليده الخاصة، فلم يعد من المتاح تطبيق مقولات نقدية بعينها على إبداع بعينه، ولا على مبدع بعينه، وإنما تنبع المقولات من الإبداع ذاته، وأن كان من الممكن - في مرحلة تالية - تجميع هذه التقاليد النابعة من الخطاب ومن غيره، وصهرها في بوتقة واحدة للكشف عن الخصوصية الإبداعية لمبدع بعينه، أو لمرحلة بعينها، أو لجنس أدبي بعينه، وهنا يطرح (المنهج الإحصائي) حضوره داخل الخطاب النقدي بوصفه أداة موضوعية صالحة لممارسة حقها المشروع داخل الصياغة بتحديد ظواهرها كمياً ونسب ترددها اللافتة أو غير اللافتة، شريطة الا يظل المنهج في إطاره الكمي، بل لابد من تحوله من الكم إلى الكيف، لأن التحديد الكمي ميسور لكل متلق سواء أكان دارساً أم غير دارس، وإنما تحويل الكم إلى كيف مرهون بالدارس الواعي وحده، على أن يؤخذ في الاعتبار ألا يكون الإحصاء أداة لإغلاق النص بالرسوم البيانية والوقوف عند الإحصاءات الرقمية الصماء، لأن ذلك يتنافر مع الأدبية ذاتها، ويؤدي إلى وضع حاجز كثيف بين الخطاب ومتلقيه، فلا يكاد يدرك كل هذه الرموز والخطوط الا من رمّزها أو خطّطها، أما المتلقي فإنه إذا كان قد أدرك جانباً من الخطاب عن مواجهته دون واسطة النقد، فإن هذا الإدراك يتلاشى تماماً مع تحويل النص إلى تلك الصورة الإحصائية.

إن تدخل المنهج الإحصائي مع غيره من المناهج التحليلية يؤكد مقولة ان المناهج تتكامل ولا تتنافى، وليس معنى الرضى بمنهج بعينه أن غيره من المناهج لم يعد صالحاً

لممارسة مهمته داخل الخطاب، وانما معناه أن الناقد قد يرى في منهجه صلاحية أكثر من غيره، دون أن يصادر حق هذ الغير في ممارسة فعاليته النقدية، لكن المؤكد أن الحداثة الإبداعية تحتاج إلى نوع من الحداثة النقدية التي توازيها، وهو ما يجعل دور المناهج التقليدية محدوداً إذا نجح مع نص معين، فليس من الضروري أن ينجح مع غيره من النصوص، وبخاصة نصوص الحداثة.

هنا لابد أن نطرح منهجنا الذي آثرناه في هذه الدراسة، وفي غيرها من الدراسات وهو منهج يقوم على ثلاث قراءات.

القراءة الأولى:

القراءة الإفرادية، وهي التي تتسلط على منطقة الإفراد، وتمارس فعاليتها على اختيارات الإبداع لدواله من المخزون اللغوي، حيث تحاول رصد الدوال وردها إلى مراجعها الغائبة أو الحاضرة، الرمزية أو الاسطورية أو العرفانية وحتى المعجمية، وقد يمتد الرصد إلى الترابط العرفي الخاص أو العام. وهذا الوعي الإفرادي وعي مؤجل لأنه منوط بالقراءة الثانية.

القراءة الثانية:

القراءة التركيبية، وهي التي تتسلط على المركبات بإعمال أدوات البلاغة المجددة، والنحو الإبداعي، لرصد ظواهر الألفة أو العدول أو التوسع الناتجة من الحركات: الأفقية والرأسية والموضعية للصياغة، وكيفية أداء المعنى الواحد في طرق صياغية تتمايز بالوضوح أو الخفاء، بالزيادة أو النقصان، وهو ما رصده البلاغيون في دائرة (علم البيان)، بعد رصد الحركات الصياغية في (علم المعاني).

وفي القراءة الأولى أو الثانية يجب أن يكون هناك تنبه للتوجهات الإيقاعية التي تتأتى من تردد حرف أو حروف بعينها، أو دوال محددة، أو تراكيب معينة حيث يكون (لعلم البديع) دور أساسي في الكشف عن هذه الإيقاعات إفراداً وتركيباً.

القراءة الثالثة:

القراءة الاسترجاعية التي توجه همها إلى مستوى السطح والعمق معاً، وتحاول رد الحاضر إلى الغائب من ناحية، أو رده إلى الفضاء النصي من ناحية اخرى، فهي قراءة

تحتاج إلى وعي كامل بالموروث الغائب على مستوى - الدائرة الإنسانية، حيث يتم رد الخطاب إلى اصوله ووصله بفروعه على صعيد واحد.

****

2 - المبـــدع

من الواضح أن الحداثة الشعرية قد مرت بثلاثة تحولات، أو لنقل إن لها ثلاثة أجيال. الجيل الأول جيل الخمسينيات والثاني جيل الستينيات، والثالث جيل السبعينيات، دون أن نغفل إرهاصات الأربعينيات، ودون أن نتغاضى عن الثمانينيات، وهو الجيل الأخير الذي يمارس حداثيته بتأسيس تجاوزات إضافية تعطيه خصوصيته المفارقة لما سبقه من شعرية، صحيح أن بعض الدارسين لهم اعتراضاتهم على هذه القسمة الزمنية، لأن معناها أن ندخل في كثافة عددية لا تنتهي، مما يجعل من حركة الشعر العربي مزقاً مرحلية، وبخاصة أنهم يرون عدم وجود فارق جوهري أو كبير يستدعي هذه التفرقة الجيلية، وبرغم ما في وجهة نظرهم من منطقية، لكن الذي نلمسه من قراءة الخطاب الشعري الحداثي أن كل جيل قد حقق لنفسه نوعاً من الشعرية المفارقة، فإذا كان الخمسينيون قد مارسوا الحداثة في شيء من الحذر، فإن الستينيين قد تخلصوا من هذا الحذر واندفعوا في تشكيل خطابهم متحررين قدر استطاعتهم من قيود الشعرية الكلاسيكية والرومانسية، وإن ظلت عندهم بعض ملامح تنبيء عن وراثتهم للشعرية السابقة عليهم، لكنهم وظفوا هذه الخطوط الموروثة توظيفاً جديداً يمارسون بها نقد واقعهم وكشف عوراته، بالإضافة إلى ما استحدثوه من ظواهر تنتمي اليهم دون سواهم سوف - نعرض لها في حينها - على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، وكانت حداثة الستينيين مخاضاً لولادة حداثة السبعينيين الذين اتوا على ما تبقى من هوامش موروثة أو معاصرة، وأوغلوا في التجاوز، ومارسوا فاعلية إضافية لما قدّمه الستينيون، هي هدم الواقع تماماً مستهدفين إعادة تكوينه على نحو طارىء يوافق توجهاتهم الفكرية والثقافية، واستطاعوا أن يحققوا لأنفسهم حضوراً متضخماً في الواقع الأدبي، وهو ما يحاول أن يحققه الثمانينيون بالدخول في مناطق تجريبية ما زالت عصية على المتلقي الدارس فضلاً عن المتلقي العادي.

إن كل مرحلة شعرية حاولت أن تؤسس شرعية وجودها من منطلق (وجود أزمة) نتيجة لبلوغ الخطاب الشعري السابق عليها قمة تجاوزه من ناحية، وتوقفه عن التطور من ناحية اخرى، بالإضافة إلى أن ذلك الخطاب قد اخذ حقه المشروع من الخطاب النقدي بالكشف عن ظواهره، وتحديد ملامحه، ورصد دوره الإبداعي في تاريخ الشعرية العربية، بل في تاريخ الشعرية الإنسانية، ومدى قربه منها أو ابتعاده عنها، وفي الوقت نفسه فإن كل جيل كان يرى أنه أقدر من سواه على معايشة لحظته الآنية، وفهم متطلباتها العامة والخاصة، حدث هذا مع الخمسينيين المبشرين بالحداثة بالنسبة للرومانسيين والكلاسيكيين، كما حدث مع الستينيين بالنسبة لمن سبقهم، وهو ما حدث مع السبعينيين بالنسبة للستينيين، وهو مايردده الثمانينيون، وذلك برغم أن عطاء كثير من هذه الأجيال ما زال مستمراً ومتدفقاً، حقيقة أن البعض قد غاب أو توقف أو تقطّر، لكن البعض الآخر ما زال عطاؤه يشغل الخطاب النقدي، بل يستحوذ عليه، وهو ما يؤكد التواصل الإبداعي برغم هذا التقسيم الزمني الذي فرض نفسه على الخطاب الشعري، فما زالت أصوات البياتي وأدونيس وحجازي تتردد بين الحين والآخر، وإن غلب على الأخيرين الإيغال في التوجهات الثقافية التنويرية التي تتطلبها المرحلة الحضورية في عالمنا العربي الذي ما زال يعاني نوعاً من المراهقة الثقافية والدينية. وما زالت اصوات عفيفي مطر ومحمد أبو سنة وفاروق شوشة ومحمود درويش وسميح القاسم وقاسم حداد وعلي الشرقاوي والمقالح تملأ الفضاء الشعري، وتزاحم الأجيال التالية لها في القدرة على العطاء من ناحية، والقدرة على التعبير عن طبيعة المرحلة من ناحية اخرى.

واللافت أنه مع الإيغال في الممارسة الإبداعية، نجد أن الجيل اللاحق يتهم سابقه بالشيئية والسكونية، ظناً منه أن كل تشيّء أو سكون مرفوض، وهو ما نتحفظ عليه تحفظاً كاملاً، لأنهما معا قد يكونان وسيلة من وسائل الخطاب في ممارسة فاعليته التدميرية، بل إن السبعينيين الذين اتهموا الستينيين بهاتين التهمتين قد امتصوهما وتعاملوا معهما بكثافة بوصفهما مبررين لما يمارسونه من تدمير في عالمهم القريب أو البعيد، الخارجي أو الداخلي.

ومن الواضح أن الإيغال الحداثي جاء عندما توفرت الظروف المهيئة بانكسار الحلم القومي سنة 1967، وامتلاء المرحلة بالاستلاب والتهرؤ الذي لم تكن المقدمات تنبىء به،

وهنا شعر الحداثيون بنوع من الذنب لأنهم - على نحو ما - قد شاركوا في تشكيل المقدمات، كما شاركوا في الوصول إلى النتائج، ثم تزايد هذا الشعور عندما تم اختزال الواقع في بعده الأحادي المدمر، ومع الإحساس بالذنب جاء البحث عن المبرر المريح الذي تمثل في عوامل القهر الخارجية والداخلية، وهنا اتجه خط الشعرية إلى (المقاومة) الذي تبعه ناتج دلالي ترتب عليه هو محاولة (الخلاص)، وبين المقاومة والخلاص ظهرت عوارض التمرد الخارجي احياناً - والتوتر الداخلي احياناً اخرى في محاولة لمصالحة النفس بالاتكاء على الخطاب الإبداعي بكل سماته المفارقة أو المجاوزة، وتمادى الحداثيون في التجاوز حتى ليظن المتلقي أن الطريق قد أصبح مغلقاً أمامهم، لأن مساحة التجاوز اصبحت محصورة في هوامش إضافية، لكن المتابعة يتكشف معها أن هؤلاء الحداثيين ما زال في جعبتهم الكثير من التجاوز الذي يفتقونه إفراداً وتركيباً، وأعتقد أن كل ذلك كان وراء الحاحهم على مواجهتهم بمنهج نقدي (مجاوز) يتوافق مع طبيعة إبداعهم الجامح.

وإذا كان هناك كثير من الدراسات التي دارت حول التجربة الشعرية في الصدق الكلاسيكي، والإغراق في الذاتية الرومانسية، فإن كثيراً منها كان مجرد تهويمات حلمية عند الحداثيين، لأن طبيعة المرحلة لم تعد قابلة لهذه المحاكاة الفنية الصادقة، ولا لمثل هذه الغيبوبة الرومانسية، ولا حتى لنقد الواقع في الواقعية، ذلك أن العالم أصبح تجربة الشاعر الدائمة التي يعيشها في كل لحظة دون ارتباط مكاني أو زماني بعينه، فرؤية العالم هي جوهر التجربة، التي تتسع لتستوعب مفرداته البعيدة والقريبة، أي أن الشاعر الحداثي يعيش تجربة مفتوحة لاستقبال الواقع في حسيته أو روحانيته، في جملته وفي تفصيله، ثم يشكل كل ذلك في بناء لغوي ذي مواصفات خاصة هي ما نسميها (الشعرية) وهنا لا تكون اللغة وسيلة لمحاكاة الواقع أو نقده، وإنما وسيلة لإنتاجه.

هذه الرؤية الحداثية تقتضي من المبدع أن يحل في منطقة محايدة ليتمكن من إدراك المفارقة الضدية المسيطرة على العالم، ذلك أن الحياد هو الذي يسمح له برؤية جانبي المفارقة على صعيد واحد، أما الانحياز هنا أو هناك فإنه لا يتيح له إلا رؤية جانب واحد منها. فعندما يقول أمل دنقل في سفر (ألف دال) الإصحاح الأول:

القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان - ما سيكون

والسماء رماد، به صنع الموت قهوته،

ثم ذراه كي تتنشقه الكائنات

فينسل بين الشرايين والأفئدة[3]

نلحظ ان الذات المبدعة تختار محلها في منطقة الحياد بين زمنين (ما كان - ما سيكون) واستطاعت بهذا الحياد أن تدركهما معاً كخط له استمراريته، إذ إن الذات قد استحالت إلى موضوع، حيث ينتج التوتر التعبيري من رحلة البداية إلى عالم المدينة في (ما سيكون) المقابل لعالم القرية في (ما كان)، وبينهما تقف الذات مطلة على عالمها لتدرك ثنائية الضدية على نحو تكاملي يجعل المفارقة نوعاً من التوحد والموافقة.

وقد لا يكتفي الإبداع بأن تنتج الصياغة هذه الوقفة الحيادية ضمناً، فيعمل على التصريح والمباشرة كعلامة حداثية تدخل التجربة في دائرة لم يألفها الشعر القديم. يقول على الشرقاوي:

آخر الليل،

كالصلوات المحاطة بالخوف واقفة خارج الباب،

يبكي على صدرك النحل،

لا تمسحي الدمع،

هذا دم العشق.. هذا دمي

واقف بين عصر وآخر[4]

فحركة المعنى تنمو في الأسطر وصولاً إلى السطر الأخير الذي تحل فيه الذات في منطقة الحياد الزمني بين (عصر وآخر)، لتتمكن من الرؤية المزدوجة التي حققها خطاب أمل السابق.

ومع الإيغال في تجربة الحداثة يخضع العالم كله لسطوة الملاحظة بما فيه من موروث ومستحدث، حيث لم يعد هناك قداسة ما لموروث لقدمه، أو لجديد لحداثته، ومن هنا تتحرك الملاحظة إلى جانب السلب أحياناً، والإيجاب أحياناً اخرى، لكن المؤكد ان ملاحظات الحداثيين كانت تصطدم بأصول لا يمكن إخضاعها لها، ومن ثم كان يتحول الاصطدام إلى نوع من المواجهة الصامتة التي تشير ولا تصرح، وتضمر اكثر مما تظهر. يقول محمد عفيفي مطر:

أنارُ أفرعُ

أم غابة من كل زوجين؟!

وهل هذا الفضاء / سيرة

للشجر المقبل، مرميً، لرشاقات

النبال، الصيحة المرسلة الرجع

وإيذان بوقت الفتح؟! هل

هذا الفضاء / قبة الرحمة بالخلق أم

الأمة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدًا وجزراً، شهقة سوف

تكون الشهداء ؟ !(5)

إن التأمل في هذه الدفقة الشعرية يستحضر الخطاب القرآني في ثلاث مناطق من سورة هود قوله تعالى: (قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين) ومن سورة الطارق: (والسماء ذات الرجع والأرض ذات الصدع) ومن سورة الصف: (وأخرى تحبونها نصر من الله وفتح قريب). ومع هذا الاستحضار المركب تتوقف الذات أمام موروثها لتطرح تساؤلاً يخفي أكثر مما يظهر، فهل هذا العالم واقع في دائرة الرحمة أم في دائرة الألم الدامي؟. إن الإجابة مسايرة لهذه التعمية الصامتة في أن العالم يسكنه (الشهداء) بالفعل أو بالقوة.

إن الشعرية على هذا النحو تكاد تتداخل بالشاعرية، حيث تصير شاعرية المبدع هي شعريته على صعيد واحد، فلا مجال للقول بالإلهام والعبقرية والتهويم الساذج، وإنما هناك موقف تصبح الذات موضوعاً فيه، والموضوع ذاتاً في تجربة تند عن المواصفة التحديدية.

إن هذا التداخل أو التوحد يجعل للذات حضورها الدائم والممتد في خطابها الإبداعي، لكنه حضور مشبع بكل همومها الداخلية والخارجية، حيث يسيطر عليها التوتر الكثيف الذي ينعكس على الصياغة فيكسبها توترها أيضاً، لكن الملاحظ أن هذا الحضور الكثيف قد يقودها إلى دائرة (التضخم) وهي ظاهرة مألوفة عند الحداثيين.

يقول خليفة الوقيان:

متعباً كنت

وما زلت

وابقى

بين جنبي

ومن خلفي

وقدامي

حراب

ومدى مسنونة رعناء

تحتز يقيني

وانا والوحدة الخرساء

اجتر الرؤى

تدمي ظنوني(6)

فقد حضرت الذات حضوراً مكثفاً في هذه الفقرة الموجزة، حتى بلغت ضمائرها (أنا) عشرة ضمائر، لكنه حضور مشحون بكل الهموم الداخلية والخارجية التي تدفع الذات إلى منطقة التوتر الحاد الذي يمتد في ثلاثية الزمن الخالدة: الماضي (كنت) والحاضر (أبقى) والآتي (قدامي)، فالذات هنا مدمرة وجودياً، ولا شك أن تدميرها يوازي تدمير الواقع الذي تعاينه وبرغمها تعايشه، إنها تدخل عالماً ترفضه لأنه لم يعد هناك مساحة تجد فيها بعض الراحة حتى لو كانت موقوتة أو محدودة. لكن هذا الدخول محكوم برفع الحواجز الزمانية والمكانية والحدثية، حيث يلتقي الطرفان في منطقة التجريد المطلق.

إن الذات الحداثية – في رؤيتها للعالم وتعاملها معه – تقع في منطقة (الحياد) مرة أخرى، حياد بين الحضور والغياب، لأنها إما أن تنظر إلى العالم على أنه مفروض عليها، فتكون مواجهتها له على الخضوع المتذمر، أو تنظر اليه على أنه من صنعها، فتمارس فيه سلطتها التدميرية والتكوينية على صعيد واحد، لكنها في هذا وذاك تعيش لحظة اغتراب دائمة، لأن كلا المواجهتين تعتمد الرفض الذي يدفعها إلى الوحدة المطلقة.

إن الذات في شعر الحداثة لا تعرف معنى الثبات أو التوقف، بل هي في حالة تغير دائمة، فهي بالأمس غيرها اليوم، وغيرها في الغد، وهو ما يعني توافقها مع عالمها الذي لا نستطيع أن نراه من منظور واحد مرتين، بل في كل مرة تتسلط الرؤيا على تشكيل جديد يزيد في رفضها له، وهذا ما يخالف بين ابداعها السابق والآني وربما الآتي، لأنه لا يعرف السكونية أو الاستمرارية الرتيبة، نلاحظ هذا التحول في قول أحمد عبد المعطي حجازي:

وكنت أطرق كل ليل مخدعاً

لأطارد القمر المراوغ

صاعداً في عتمة الشرفات من حال لحال

نازعاً وجه الغريم، ولابسا وجه الصديق(7)

فالتحول ينتاب الذات حركياً (أطرق كل ليلة مخدعاً)، وداخلياً (من حال لحال) وخارجياً وداخلياً معاً (نازعاً وجه الغريم ولابسا وجه الصديق).

وهذا التغير أو التحول الدائم لا يعني اهتزاز حضور الذات في خطابها الشعري، وإنما يعني زيادة في تأكيد هذا الحضور لأنه يكثفه من ناحية، وينشره من ناحية أخرى، ويتأكد هذا الحضور بحضور (الآخر) والالتحام به، بل إن هذا الالتحام يمثل عامل إضافة لها، لأنه يتيح للآخر ان يحل محل الذات عند غيابها أو تلاشيها، ومن الممكن رصد تحولات الذات الحضورية في الخطاب الشعري برصد ضمائرها على النحو التالي:

أنا - أنا

أنا - انت

أنا - نحن

نحن - نحن

نحن - انا

نحن - أنت

نحن - هو

هو - هو

هو - انا

هو - انت

هـــو - نــحــن

أنــــت - أنــــت

أنــــت - أنــــا

أنــــت - هـــو

أنــــت - نــحــن

ولا يكاد يخلو خطاب شعري من هذه التحولات التي توغل في فردية الذات أحياناً، وتصعد إلى جماعيتها أحياناً أخرى، تغيبها احياناً، وتكلمها احياناً اخرى.

****

3 - الشـــعرية

ان حركية الإبداع لا يمكن أن تتم الا داخل شعريتها الخاصة، والواقع أن مصطلح (الشعرية) من المصطلحات الوافدة التي وظفت بدقة داخل الخطاب الادبي، وهو مصطلح نكاد نفتقده في موروثنا النقدي، اللهم الا في بعض العبارات التي تستخدمه على صيغة النسب (كالأبيات الشعرية) و (المعاني الشعرية) واللهم إلا ما قدمه بلاغيو المغرب العربي أمثال حازم القرطاجني الذي استخدمه على نحو قريب من استخدامه المحدث، لكن الإنصاف يقتضينا القول بأن هناك مصطلحاً تراثياً يؤدي مهمته بدقة هو مصطلح (النظم) الذي وصل به عبد القاهر إلى قمة النضج عندما ربطه بمنطقتين محددتين هما: منطقة المعجم، ومنطقة النحو، أو بمعنى محدث: منطقة الاختيار ومنطقة التوزيع، وهما العمليتان الأساسيتان في إنتاج الصياغة الأدبية عموماً، والشعرية على وجه الخصوص.

وطرح الشعرية يقتضي على الفور أن نخرج من مفهومها مجموعة الأطر الكلية التي طرحها النقد القديم، وظل يتحرك في إطارها النقد العربي الحديث، فليس من الشعرية في شيء التصعّد في الأطر الدلالية الموسعة كالفخر والهجاء والغزل، أو غيرها من الأطر المحفوظة قديماً، أو الأطر الموسعة حديثاً، كالإطار السياسي أو الاجتماعي أو التاريخي.

وبالمثل - أيضاً - يجب أن نخرج من الشعرية مجموعة التقاليد والأعراف، والقيم الخلقية، لأن في إدخالها قيد على الإبداع والمبدعين من ناحية، وتعتيم لرؤية العالم من ناحية اخرى، وبإخراج هذين تخلص الشعرية للبنية الداخلية بكل خطوطها التي تذهب

طولاً وعرضاً وعمقاً، وتشكل ما يشبه قطعة النسيج - على حد قول عبد القاهر الجرجاني.

وطبيعة الشعرية مفارقة الواقع المادي والمعنوي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخيلية التي تجمع بين عناصر الرؤية عن طريق علل غير حقيقية، ليس لها سند من العقل أو المنطق يبرر الجمع بينها، فالشعر «يكفي فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح اليه من التعليل»[8].

وهذا النحو التخييلي لا يمكن ضبطه داخل قوالب جاهزة، حيث يسير - في أغلب خطوطه - في حركة معاكسة للواقع. حتى يكون من الصعب إسقاط مقولة حكمية عليه ترده إلى مرجعه، لأنه بلا مرجع أصلاً، ولتحرره المرجعي اتسعت مسالكه، فلا حدود لإمكاناته التعبيرية.

وبرغم خروج الشعرية عن الأطر العقلية والمنطقية، فإن حركتها العميقة تعتمد العقل والفكر اكثر مما تعتمد الحس والشعور، وهي مفارقة اساسية بين الخطاب الشعري الحداثي والخطاب الشعري السابق عليه، لكن العقلية هنا لها منطقها الخاص الذي يسير دون حواجز أو سدود، فيجوس خلال الواقع واللاواقع، والمعقول وغير المعقول. والمكان واللامكان، والزمان واللازمان، وهو ما يمكن أن نسميه (العقل التخييلي) الذي يصنع لنفسه معقولات تتوافق معه حتى ولو خالف كل الآخرين، وهو ما يعني أن كل شعرية لها معقولاتها التي تتعلق بها وتمارس فيها حقها الإبداعي المشروع. وهنا يكون لها انتظامها واتساقها الخاص بالمبدع برغم ما نتوهمه - احياناً- من مخالفة أو انقطاع، لأن التأمل العميق يكشف عن هذا الانتظام في شعرية المبدع، أو شعرية المرحلة المعنية بالدراسة، ذلك أن المخالفة الفردية لا تلغي التوافق الجماعي في الخطوط العامة، وهو ما يكاد يخالف الشعرية العربية في تراثها الطويل الذي تغلبت فيه الجماعية على الفردية حتى أمكن استخلاص (عمود الشعر) من هذه الجماعية، واستطاع أن يحاصر الإبداع في دائرته.

وبما أن الحداثية الشعرية تؤثر - غالباً - منطقة الحياد، نلحظ انها تبدأ فاعليتها الإنتاجية من منطقة محايدة - أيضاً - بين الذات والموضوع، حيث تحاول الذات أن تتجرد من فرديتها، وأن تتخلص قدراً ما من انفعالاتها الخاصة، لتطل على عالمها بوعي قريب من

الموضوعية، وفي الوقت نفسه تدفع العالم إلى الاقتراب منها لتجرده من ظواهره الخادعة، خارجية كانت أم داخلية، لكي تتمكن من بلوغ الجوهر، أي أن الشعرية وهي تبدأ فاعليتها من هذه المنطقة المحايدة تكون حذرة، حتى لا تقع في فضاء الغيبيات على مستوى المتون أو الهوامش، لأن فاعليتها مرهونة بالواقع المباشر أو غير المباشر، ورؤيتها تتسلط على الحاضر والغائب لا الغيبي، فإذا استحضرت الغيبي، فإنما تستحضره لكي يكون وسيلة إضافية لتوثيق الحاضر أو الغائب لا نفيهما، وهذا التوثيق طبعها بطابع حضاري لاتساعها الثقافي والمعرفي، وامتدادها الزماني والمكاني، وهو ما يسمح بانفتاح الرؤية لتستوعب (العالم) في مجمله، ثم انحسارها تدريجياً لتدخل دائرة (العالم العربي)، ثم انحسارها أكثر لتدخل دائرة (الوطن) ثم تصل إلى قمة انحسارها عندما تتعامل مع تجارب محددة ومباشرة، تتسلط عليها الروية لتنقلها من الخصوص إلى العموم، ومن المحدود إلى المطلق، أو لنقل إن الفوارق تتلاشى بين الخصوص والعموم، والمحدود والمطلق.

وفي هذه الدوائر تتكاثر ظواهر الشعرية الحداثية، وتأتي في مقدمتها العناية بالتوجهات الإشرافية التي تعمل على الخلاص من الجسدية وصولاً إلى النفسانية، وإدراك هذا الخط الحداثي يقتضي رد البنية إلى حسيتها وتخليصها من نفسانيتها في حركة مضادة لإدراك نواتجها الدلالية، معنى هذا ان الاشراقية أصبحت أداة شعرية لإدراك العالم إدراكاً باطنياً، وبخاصة عند الاتكاء على الرباعية القديمة الماء والهواء والنار والتراب، يقول أحمد سويلم في (أبواب العشق):

نغرق ما شئنا خلال مد العشق والأحلام

أدخل بين النصل والغمد

وبين النار والرماد

أسقط بين الماء والطمي

وبين الموت والميلاد[9]

فتوحد الذات بالموضوع - في غيبوبة العشق داخلياً وخارجياً - يدفعها إلى التحلل من تكوينها الكلي إلى موادها الأولية: النار - الرماد - الماء، وهو ما يلخصه السطر الأخير في (البينية) الحالّة في لحظة الفناء (الموت) - و (الميلاد)، وهذا التحلل الأولي كان

أداة التوحد في السطر الأول، حقيقة أن المعنى الثاني يمكن أن يقود الناتج إلى توجهات خفية في المباشرة بين (الذكر والأنثى)، لكن الوصول إلى هذا الناتج لا يمكن أن يتحقق إلا بالدخول الأولي في بنية الإسقاطات القديمة التي تسمح بتداخل موادها، كما يتداخل الطرفان (الذات والموضوع).

ويلاحظ – في شعرية الحداثة – أن حضور المعنى الأول أو الثاني يتكيء على ظواهر حداثية منها (انفتاح الحلم) الذي أصبح أداة من أكثر أدوات – الشعرية استعمالاً – بعيداً عن الحلم الرومانسي – إذ يتيح للذات أن تمارس فاعليتها الإنتاجية متحررة من قيودها المادية. لأن النوم – عند العرفانيين – برزخ يسمح لها بالحركة في الممكنات والمحالات، وكل ذلك بعيداً – عما قلنا – عن الغيبوبة الرومانسية، لأن حلم الحداثيين أشبه باليقظة، أو لنقل إن الحلم الحداثي هو منطقة محايدة بين (اليقظة والنوم). يقول عبد العزيز المقالح:

إنه الحلم لا يكتم السر
يستدرج الكلمات البعيدة
ينشرها في عيون الأصابع حتى الضلوع
ويرسلها كالعصافير في مطلع المطر البكر
يزجرها
يا لورد الشفاه التي أوهمتني
تعرت أمامي
ونامت على كتفي
قلت للحلم: يا سيدي
جسدي طلل
وأنا ضائع بين نارين
نار دمي والشفاه(10)

فالانفتاح على الحلم في هذه الدفقة الشعرية يدفع الدلالة لكي تسبح في اللامعقول واللامكان واللازمان، وهو ما يعني الغيبوبة الكاملة، لكن داخل هذه الغيبوبة تنفتح حالة من اليقظة المحدودة التي تسمح للذات بمخاطبة حلمها معبرة عن واقعها الداخلي في امتلائه بالتحلل والضياع.

ومع انفتاح الحلم، تتفتح الذاكرة، وهي ذاكرة لا تعرف حدود المحرمات والمباحات، ولا تعرف قيود الزمان والمكان، فهل تجوس خلالهما في حرية مطلقة شبيهة بحرية الحلم، وإن كانت أقرب منه للواقع، وأقرب للعالم في تدفقه الدائم.

ومع انفتاح الحلم والذاكرة، تدخل الشعرية في ظواهر توافقية احياناً، وضدية احياناً اخرى، وربما كانت اكثر ظواهر الضدية سيطرة بنيتين رئيسيتين هما: التدمير والتكوين، فشعرية الحداثيين تعمل على تدمير الواقع للخلاص منه خلاصاً تاماً، لكنها في الوقت نفسه، تسعى لإنتاج واقع جديد، وهو ما يخالف ما سبقهم من شعرية حيث وقف الخمسينيون والستينيون عند ظواهر التدمير – في غالب إبداعهم – أو لنقل إنهم أثروا نقد الواقع وكشف سوءاته، أما جيل السبعينيات فإنه تحرك من التدمير إلى التكوين، أي انه تحرك سلباً وايجاباً على صعيد واحد، ويجسد البياتي فاعلية التدمير من خلال رمز ممتد ينسحب على الواقع العربي الحضوري في قوله:

رحلت عين الشمس

رحلت مولاتي

رحل البحر الأبيض

رحلت بيروت

رحل الشارع والمقهى

رحل الفجر – المطر – السحب – الكلمات – الضحك – النور – النار[11]

والدلالة هنا تتفجر من فعل (الرحيل) الذي يتسلط على شطر من – الواقع العربي، ثم ينتشر الي مفرداته الجزئية، ثم يزداد انتشاره لينسحب على العالم الخاضع لرؤية الشاعر، سواء أكان عالماً خارجياً أم داخلياً، ذلك أن الدفقة تتحرك – بين الخصوص والعموم – حركة ترددية تتسلط على الخاص (مولاتي) والعام (البحر – الفجر – المطر – السحب – الكلمات – الضحك – النور – النار) – ففاعلية التدمير الناتجة من فعل الرحيل تطول كل ما تواجهه من قريب أو بعيد.

ولم تقتصر فاعلية التدمير على الواقع الحضوري فحسب، بل امتدت إلى الواقع القديم، لتسلط عليه – من الحاضر – عوامل تدفعه إلى هذه المنطقة التدميرية يقول فاروق شوشة في (أصوات من تاريخ قديم):

يا سيف الدولة

ابناؤك - يا للعار -

في سوق الهلكى باعوك

وعلى أسوارك يا يافا - آه يا يافا - صلبوك

وعلى أرضك في عمان الثكلى داسوك

داسوا وجهك، وجه رفاقك في حطين(12)

أما الجيل الأخير من الحداثيين، فإنه تجاوز هذه المرحلة التدميرية إلى مرحلة التكوين التي تعتمد انشاء واقع جديد نابع من الظروف المصاحبة التي يعيشها بأعماقه أكثر مما يعيشها بظاهره، ومن هنا نلحظ سيطرة المفارقة على شعرية الحداثة بالدخول في تكوينات ضدية تتصادم خطوطها، وتتنافر عناصرها معلنة ثنائية العالم.

وليس معنى هذا أن شعرية الحداثة تغرق في مثل هذه التجريدات الضدية أو التوافقية، لأنها - في الحق - لا تغفل عالم المحسوسات تماماً، بل تتخذه ركيزة تنطلق منها إلى التجريد المطلق أو المحدود، لأن إغفال المحسوس يدفع الشعرية إلى التحليق في تهويمات ذهنية لا تقدم ناتجاً فعلياً، فالتعامل مع المحسوسات كان مستهدفاً إبداعياً للإضاءة التجريدية.

ويتدخل (الزمن) كخط رئيس في تشكيل الشعرية، لكن الزمن هنا مرتبط بالواقع وتطوره الحتمي، فعندما كانت حركته انسيابية في مرحلة التراث، كان موازية: انسياب في قياس الزمن بحبات الرمل المنسابة في وعائها، ثم دخل الواقع دائرة التفتت، فكان الزمن موازياً له من حيث دخوله منطقة التفتت إلى دقائق وثوانٍ، وفي المرحلة الأخيرة دخل الزمن تفتيتية اكبر حتى أصبح يقاس بجزء الثانية، وهو في كل ذلك يتفاعل مع الشعرية محيلا طبيعتها الحركية إلى شيء شبيه به، أو لنقل إن الشعرية ساوقت الزمن في تفتيتيته، فحركتها فيه كانت عميقة غاية العمق، واستطاعت - من خلاله - ان ترى عالمها في أدق جزئيّاته وأصغر عناصره، وأن ترصد وقعه عليها سلباً وايجاباً، حتى رأينا تعدد الازمنة في شعر الحداثة، فللوجود زمنه، وللنص زمنه، وللمبدع زمنه، وهو ما يعني - على نحو من الأنحاء - التحرر من سلطة الزمن، أو إخضاعها للشعرية.

ومن الملاحظ في شعرية الحداثة إيثار لحظة الحضور بكل متونها وهوامشها، لكن هذا الإيثار لا يعني التجمد عندها، وإنما معناه أنها كانت لحظة الانطلاق إلى الامام أحياناً، وإلى الخلف احياناً اخرى، لكن يبدو أن زمن المعنى كانت له غواية خاصة لاسترجاع احداثه في جوانبها التدميرية أو التكوينية، في جوانبها المضيئة أو المعتمة، وربما كانت أكثر لحظات المضي غواية – عند الحداثيين – هي مرحلة الطفولة بكل ما تحملة من قدرات سحرية – تستطيع التعامل مع الواقع في حرية مطلقة، أو لنقل إن مرحلة الطفولة لها قدراتها الخاصة في تشكيل الواقع على نحو مرضٍ يناسب هذه المرحلة السنية، تتمنى الذات لو استعادتها مرة اخرى. وتتصل بهذه المرحلة مرحلة الشباب، مرحلة الخصب والامتلاء. مرحلة الطموح والنضج التي تتسع لاستيعاب جموع الرغائب الداخلية والخارجية على حد سواء.

وتتسع الشعرية لاستيعاب ظواهر إضافية – سوف نزيدها تفصيلاً عند الحديث في محور الصياغة – وهذه الظواهر تعتمد وسائل تعبيرية بعينها لفتح دوائر الزمان والمكان والأحداث، فعلي السبتي يفتح باب الحدث بفعل (الإتيان) في قصيدته (رباب):

وأتى الجواب

همسات شاعرة تهوم في الخيال

لا لا تصدق ما يقال

أنا لم أبع قلبي، وهل قلب يباع

كل الكلام إشاعة... لا..لا تصدق ما يشاع(13)

فتصدير الدفقة بفعل (الإتيان) يعني فتح باب الحدثية، سواء أكانت حدثية حركية أم صوتية، المهم أن الشاعر يعني بالتصدير تفجير المعنى من منطقة بعينها تحقق له المستهدف الإنتاجي.

أما صلاح عبد الصبور، فإنه يفتح دائرة الزمن في لحظة بعينها هي (الليل)، لكنه ليل من نوع خاص، ليل له امتداده وتعدده، يقول صلاح في (تكرارية):

الليل، الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام، وخطوات الأقدام[14]

وإذا كان (الليل) عند صلاح عبد الصبور له وقعه الزمني الخاص، فإن (الصبح) – أيضاً – له وقعه الزمني الخاص، ومن هنا يخلق الشاعر لتجربته زمنها الوجودي الخاص أيضاً الذي يستطيع استيعاب تجربته طولاً وعرضاً وعمقاً.

أما محمود درويش فإنه يفتح باب المكان، وإن كان مكاناً يتوافق مع تجربة الضياع الذي يعيشه الفلسطينيون، فهو زمن الاستشهاد الدائم، والموت المقيم، يقول في النشيد الثالث من (أناشيد كوبيه):

قبري يا أمي!.. ليس لقبري عنوان

أنا حي في كل مكان

أمشي.. لكن مالي قدمان

أحكي.. لكن من دون لسان

وأرى.. لكن مالي عينان

أنا حيَ في كل مكان[15]

****

4 - التجريب

والذي لا شك فيه أن فعل الحداثة مرتبط بفعل التجريب، فكل مرحلة حداثية دخلت التجريبية، وبخاصة المراحل الأخيرة، ذلك أن الشعرية مرت بتحولات منذ فجر البارودي معاصرتها حتى يومنا هذا. وهذا التحول مرتبط بالواقع الزمني والاجتماعي، مع تشابك الواقعين وذاتية المبدع بكل بعدها المعرفي، ورغبتها الدائمة في مجاوزة كل ما هو راكد أو مألوف، ولا شك أن تحول يمتص ما قبله – رفضاً أو إيجاباً – ثم يضيف إليه ويستدرك عليه، وهو ما يعني أن كل مرحلة هي مخاض مبشر، لأن الحداثة لا تعرف التوقف، وإنما تعرف الحركة المستمرة الجامحة أحياناً والهادئة أحياناً أخرى، التي تسعى إلى الخروج من الثابت أو المستقر، وارتباطها بالتجريب يجعل الخروج نوعاً من (التخارج) مما يعطي الحركة التجريبية طابعاً جدلياً تذهب وتجيء لتسوي شعرية لها مذاقها الخاص.

ومن المؤكد أن التجريب الذي دخلته الحداثة قد اكتنز بكم هائل من التعالي على مجموعة الأطر النقدية والإبداعية، لأنه يرى فيها محاصرة لقدراته، وتغييم لرؤاه التي تصبو إلى استيعاب الحاضر والغائب، والقريب والبعيد، وربما كان هذا وراء إحساس كل مرحلة تجريبية بأن المرحلة السابقة عليها قد أصابها العجز والشيخوخة، وأن كتابتها أصبحت كتابة صامتة لعدم قدرتها على استيعاب الواقع الجديد من ناحية، ولوقوفها من ناحية في دائرة المباحات، أما الحداثيون فإنهم يسعون إلى ولوج منطقة المحرمات الإبداعية. وهو ما ملأ خطابهم بكم هائل من التصادم المتوتر، وبرغم ذلك لا نستطيع أن ندعي أنهم قد تخلّصوا تماماً من رواسب المرحلة السابقة عليهم، أي أن الإبداع الحداثي قد أخذ طبيعة تراكمية وطويلة على صعيد واحد، وفي كل تراكم يعمل كل خطاب على تأسيس ظواهره الإبداعية التي تصدم ذوق المتلقي وأفكاره ومعتقداته، حيث تتصارع البنى الفوقية والسفلية، لأن (المحرمات) لم يعد لها قدرة الصد والإسكات، ولأن البنى الفوقية لم تعد حاجزاً غير قابل للاختراق الشعري، وهذا ما أتاح لشاعر كقاسم حداد أن يقول في (الباب):

«....... في التيه يهيئ هودجه ويقايض الجند بأسرار الجنة والنار»[16]

حقيقة أن الدلائل اللغوية تدخل منطقة الإسقاط من ناحية، والإشارة الرامزة من ناحية اخرى، لكن هذا الدخول لا ينفي عن الدلائل انتهاكها للبنية الفوقية وانزالها من السماء إلى الأرض لتوظيفها في اطار الواقع المرفوض، إذ إن البنية السفلية العفنة تستمد - بالمغالطة - سلطتها من البنية العلوية، وهو ما يعني وصول الإبداع إلى مأزق خطير، حيث يعجز عن مواجهة البنية السفلية لأنها محاطة بمحاذير ومخاطر آنية غير قابلة للاختراق، ومن ثم يبتعد عنها - على المستوى المباشر - ليستحضر البنى الفوقية ويصطدم بها (بالإنابة).

ولا شك أن التجريب بكل تجاوزاته قد ساعد على انغلاق الخطاب على ذاته، فهو لا يقدم إلا نفسه، وفي هذا التقديم يعمل على ألا يستهلك الخطاب ذاته بمجرد القراءة، بل إن تعدد القراءة دعوة ملحة تستتر خلف بنيته، ومع كل قراءة يفصح الخطاب عن شيء من مضمره، لكنه يحتفظ لنفسه بقدر من المعنى الذي يستعصي على التلقي الآني حتى تأتي

القراءة التالية لتفض المغاليق، وتفضح المستتر، فهؤلاء التجريبيون الواعون بما في أيديهم من أدوات يغوصون في جسد الصياغة ليمارسوا فاعليتهم الإبداعية التي لا يمكن التنبؤ بظواهرها أو نتائجها، حيث يعتمد الغوص على إهدار المرجعية العلوية والسفلية لحساب الشعرية، وهو ما يؤدي إلى تخليق مراجع مؤقتة تحتاج إلى قدر كبير من الطاقة التخييلية والخيالية للإلمام بها، وبرغم ذلك فسرعان ما يتجاوزها المبدعون، لأنهم لا يعرفون منطقة يحسن التوقف عندها. فأي مرجع أو مراجع يمكن أن نرد اليها قول عبد الله الخشرمي في (سدرة القيظ):

طرقنا الغوائل بالشمس

حتى استدارت عروش الفراديس من غير قوت

وأذعن جوع المدائن للعشق منتحرا

فاستراب الزمان الصموت

وأنبت الريح فينا

سؤال النخيل الكفيفة

فارتجت الأرض من هوله والوقوت[17]

فأين الغوائل التي يمكن طرقها بالشمس، وأين عروس الفراديس التي استدارت دون قوت، وأين المدائن الجائعة للعشق، وأين الزمان الصموت، وأين الريح التي تنبت الأسئلة، وأين النخيل الكفيف، وأين الأرض التي ترتج من هول هذه الأسئلة التي يلقيها النخيل؟.

إن استيعاب ذلك كله أو بعضاً منه يحتاج إلى تهشيم اي مرجع مألوف، بل أي مرجع غير مألوف، كما يحتاج إلى نوع من الحدس الذي يحتمل الإصابة أو الفشل مما يدخل المعنى دائرة التأجيل المستمرة، ويجعل المتلقي في حالة انتظار وترقب، لأن التجريبيين يكادون يقطعون صلتهم بالمعنى، حيث أزاحوه جانباً، وتفرغوا لشكلية مرهقة لا تعرف السكون أو الهدوء، وهذه الشكلية تعمل بضراوة على كسر الحاجز بين ما يسمى بالشعر وما يسمى بالنثر كنوع من تحدي الموروث القديم والجديد، اي أن تخريب المعنى قد صاحبه تخريب للشكل فراراًمن كل الركائز التراثية التي حاولت أن تفرض حضورها في كل مرحلة تجريبية، فالشعرية تحولت - تجريبياً - إلى نوع من الكتابة التي تستهدف ذاتها. تقول ميسون صقر:

ربما أحيك الكلام أثواباً جديدة
وأُفَضّل منه ما يناسبني
ربما أضيق الفجوات السحيقة قليلاً
وأطرز أحرف الجر والعطف وأغنيات
ووجوهاً وارتعاشات وريحاً وجلبة
وأعمدة
كي أجر كل حروفي نحو تلك، تلك الكلمة(18)

فالإبداع مشغول بالكتابة على نحو مخصوص يناسب ذاته قبل أن يناسب متلقيه، وما أدوات اللغة إلا المادة الخام القابلة للتشكيل والاحتراق في بوتقة الإبداع لإنتاج (الكلمة) بكل عمقها الدلالي الذي يرتد إلى الداخل لا إلى الخارج، وهو ما يجعل الشك مطروحاً أبداً في كل مركز دلالي، لأن الوصول إلى حقيقته الداخلية يكاد يكون محالاً، أما (الخارجي) فهو غير قابل لدخول دائرة الداخلية يكاد يكون محالاً، أما (الخارجي) فهو غير قابل لدخول دائرة (الحقيقة)، لأن التجريب يعادي (الحقائق) دائماً، لأنه يعشق النسبي، ويغوى (المشكوك) فيه، فيفرضه على مساحة الخطاب متناً وهامشاً.

إن التوجه التجريبي – عموماً – كان فعلاً ورد فعل على صعيد واحد، وإن جاء رد الفعل لغوياً خالصاً، ولا نعني باللغوية هنا القانون الفوقي الموروث، وإنما نعني الإبداع الآني الذي يسمح لنفسه باختراق الجاهز والمحفوظ كما سنعرض له تفصيلاً في محور (اللغة) عند الحداثيين إن هذا الاختراق نتيجة لاصطدام التوجهات التجريبية العميقة بالمنطق الخارجي، إذ إنها تعتمد مفارقته دائماً، فإما أن تفارقه بالارتداد إلى داخلها، وإما أن تفارقه بتحطيمه وإنشاء منطق جديد له مسالكه الموافقة لهذا الداخل بكل عفويته ونزقه، أي أن الداخل يظل صاحب السيادة في كلا الاحتمالين، ومن هنا كان امتلاء الخطاب التجريبي بالخيبة والأمل، والعجز والصمود، وسيطرت عليه التوجيهات الهروبية والإشراقية التي تحاول أن تلمس مسلكاً علوياً بديلاً للمسلك السفلي، يستطيع أن يضمد بعضاً من انجراحاتها، وأن يستنقذها من هوة الاستلاب الذي يلفها خارجياً وداخلياً، – ويدفعها إلى (المنطقة المحايدة) – الأثيرة – بين الراكد الحضوري، والمتحرك الآتي، لكنه

حياد مؤقت سوف ينحاز ضرورة إلى الآتي بكل احتمالاته التأجيلية، يقول محمد الفيتوري:-

ربما لم تزل تلكم الأرض

تسكن صورتها الفلكية

لكن شيئاً على سطحها قد تكسر

ربما ظل بستان صيفك

أبيض في الصيف

لكن برق العواصف

خلف سياجك أحمر(19)

فحركة المعنى تندفع من الراكد الأرضي لتبدأ فاعليتها مع (التكسر)، ثم ترتكز على لحظة حضورية في (بستان الصيف الأبيض)، ثم تمارس فاعلية إضافية في الآتي مع (برق العواصف)، والغائب خلف (السياج الأحمر) والفاعلية الأخيرة هي المستهدف - المؤقت - الذي تسعى اليه الصياغة في خطة إنتاجها الأول للمعنى.

****

5 - الغمـــوض

إن التجريب الذي رصدناه في المحور السابق بركائزه المجاوزة التي قطعت صلتها بالمعنى، وما تبقى منه أدخلته دائرة الشك، هذا التجريب قد ملأ الخطاب الحداثي بالعتمة، لكنها عتمة شبيهة بمصباح الفلاسفة الذي لا يضيء لنفسه وإنما يضيء للآخرين، ومن هنا نفتقد في هذا الخطاب الإشارات التوضيحية التي يهتدي بها المتلقي في متابعة خطوط المعنى، ذلك أن العتمة تكون كثيفة إلى الحد الذي لا يجدي معها أي إضاءة خارجية، لأن جدواها مرهون بإدراك مصدرها، وما دام المصدر معتماً فلا سبيل الا الوقوع في دائرة الحيرة والتخمين الذي قد يصيب مرة، لكنه يبتعد عن الصواب مرات.

إن طبيعة الشعرية إهمال الجانب التوصيلي الذي يطرح الخطاب في إطار نثري، سواء أكان حياتياً أم علمياً، وهذا الإهمال يدفع المتلقي إلى تشكيل عالم خيالي - كما سبق أن ذكرنا - ليرد اليه الخطاب في محاولة لاستيعاب ما يمكن استيعابه منه، ومن هنا

جاء الظن بخلوه من المعنى، وانغلاقه المطلق، والأمر – في تصورنا – يحتاج إلى نوع من المجاهدة والصبر، وتتبع خيط الإشعاع المتسربة في خفاء حتى ينفتح المغلق، وينكشف المستور، ويظهر المضمر، أي أن الإرهاق في التلقي شرط أساس لإدراك ذلك الخطاب، وتعدد القراءة – على كافة مستوياتها – أمر حتى لكل من يريد أن يبلغ هذه الشعرية، وهذا الإرهاق مرجعه إلى احتياج المتلقي إلى درجة عالية من التنبه الشعوري وغير الشعوري، التنبه الواعي الذي يجوس خلال السطوح والأعماق.

إن كثيراً من بلاغة هذا الغموض تعود إلى الاغتراب اللغوي والحضاري، بالبعد عن المستهلك، والخروج من دائرة المألوف، حيث تغيب (المواضعة) غياباً جزئياً وكلياً، وتحل محلها مواضعات طارئة، تحتاج – بدورها – إلى مساحة زمنية للإلمام بمعجمها الجديد، وإن كان الحداثيون لا يتركون فرصة لهذا الإلمام لأنهم يتحركون سريعاً من مواضعة إلى اخرى، فما أن يقع المتلقي على شيء من معجمهم حتى يفاجأ أنهم تجاوزوه إلى سواه، وهكذا يظل الخطاب في حالة (بركانية) تلفظ كل لحظة مادة جديدة تترسب على ما سبقها وتغطيه، وإن كان هذا لا ينفي وحدة المصدر التي تتفجر منه هذه المواد الرسوبية.

وتزداد حدة هذا الغموض بالاتكاء كثيراً على الرموز العرفانية والأسطورية التي تأتي ملخصة تلخيصاً شديداً تكاد تنبهم، لأن استحضار مرجعها يحتاج إلى الحدس قبل أن يحتاج إلى المعرفة والثقافة، وربما أدى الحدس إلى طرح مجموعة من الأسئلة أكثر مما يقدم من أجوبة، وهي أسئلة تعمل على تدمير (الحقيقة) وتخريب وحدة الإدراك، وتؤسس لمعرفة طارئة تؤول أكثر مما تفسر، وتؤجل أكثر مما تستحضر.

إن كثافة الاتكاء على مجموعة هذه الرموز – في إطارها المختزل – يفرض ظاهرة الغموض بداية ونهاية، بوصف الخطاب صياغة مركزة تفسرها مقولة النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» ومن هنا يرفض الخطاب الوضوح النثري الذي ألفناه، ويتكىء على (الوضوح الخبيء) – إن صح المعنى – الذي يمثل دعوة صريحة للمتلقي لموازاة طبيعته المعرفية، بجانب (الحدس) الذي يمكن أن يستحضر الغائب من الصياغة أو الدلالة، وهذا الغائب ليس هامشياً – كما يظن البعض – وإنما له دوره الأساسي في إنتاج المعنى، فعندما يقول محمد عيد إبراهيم – أحد السبعينيين المصريين – في (عناق الكحولة):

من ضلع صحراء قد اشتدت

سما

إذا مر رشقت به حربة من وحدة ما

فحمية

صدأ يتناسل حتى فرغ نقطة

أبيضٌ كمخاضة

برقٌ فراغ ما لم يعلمه ضل

راكد كسماء

في مدخلها سراب

ليس عرضة لهدف

إنما صار

احتمل زمانه فخرج[20]

هذه الدفقة الشعرية يقف المتلقي على حافتها في دائرة الاحتمالات التي لا تقوده إلى منطقة الاطمئنان الدلالي، لأنها تعتمد الاختزال الشديد الذي يغيب كثيراً من أساسيات الصياغة، ومن هنا كان من الضروري أن يتدخل ايجابياً (بإكمال الناقص) ليقدم لنفسه الإشارات التوضيحية الهادية، وهذا الإكمال يحتمل التشكيل التالي:

من ضلع صحراء قد اشتدت (حرارتها - طبيعتها - صخورها)

سما (الإنسان - الذات المبدعة - الذات المتكلمة)

إذا مر (الغائب - الضد - الراحل في الصحراء - الواقع)

فحمية (تحيط به نتيجة لرشق الحربة)

صدأ يتناسل حتى فرغ نقطة (نقطة من صدئه الأسود)

أبيض كمخاضة (تفرغ ما بداخلها إلى خارجها)

برق فراغ ما لم يعلمه ضل (في تلك الصحراء - المتاهة - الواقع)

(العالم) راكد كسماء (راكدة)

في مدخلها سراب (يؤكد الضياع ويوسع دائرته)

ليس عرضة لهدف

وإنما صار (السائر في الصحراء - الواقع - المرشوق بالحربة يظن السراب حقيقة)

احتمل زمانه فخرج (إلى زمان جديد يحقق فيه واقعه المقبول)

فالوصول إلى المعنى، أو الاقتراب منه يحتاج إلى التعامل مع الفضاء - المنطوق بالقوة - اكثر من التعامل مع النص المنطوق بالفعل، وهي ظاهرة يغرق فيها الحداثيون على اختلاف في درجة هذا الإغراق، وإن كان السبعانيون - من بينهم - لهم غواية حادة في هذا الإغراق.

وربما ساعد على وفرة الغموض، أن الخطاب الحداثي لم يقصر قدرته الإدراكية على مناطق بعينها يسهل متابعتها وتحديد ثقلها الإنتاجي، وإنما امتدت قدرته إلى الواقع واللاواقع، والمكان واللامكان، والزمان واللازمان، والمعلوم والمجهول، والممكن والمحال، وكلها مناطق تستعصي على المتلقي، لأنه لم يتمكن من موازاة الأبعاد الإدراكية للخطاب، لأنه هجم عليه دون امتلاك الأدوات التي تيسر له فتح المغاليق، فيتعامل مع السطوح المباشرة، ويحاول ردها إلى الواقع الذي لا يعرف غيره، مع أن التأمل والتروي قد يؤدي إلى إدراك معاكس تماماً. فعندما يقول واحد من شعراء السبعينيات في مصر هو رفعت سلام:

«حطت طيور الوقت حتى أفرخت ما يستر الذكرى عن الساعة أم محا الماء مالم نتركه على الرمال»

أو يقول:

«فينغرس جسدي خنجراً في خاصرة الأفق دون رحمة هكذا»

أو يقول:

«فمتى تواتيني المقدرة على قول ما لم يخطر على البال»[21]

نلحظ في الاجتزاء الأول حركة الشعرية في (اللاواقع) إذ عملية المحو المائية تنصرف إلى حقيقة ليس لها وجود فعلي أو تقديري، مما يعني فراغية المعنى برغم المفردات الصياغية التي تجسده، وفي الاجتزاء الثاني، يأتي التحرك في (اللامكان) فأين هي

(خاصرة الأفق) التي ينغرس فيها ذلك الجسد، وليس المعنى على التأويل الاستعاري كما توهم الصياغة بداية، لأن مثل هذا التأويل يفقد التركيب شعريته، حيث تضيع عملية الحلول لتحوّلات الجسد المحدودة من الطبيعة البشرية إلى الطبيعة المادية الجامدة بكل حدتها وقسوتها ومرارتها التي تعلن عن توتر داخلي عنيف لا يجد له متنفساً في الواقع المعقول، فتحلق في دائرة الأفق ناقلة لها تفاعلاتها من الداخل إلى الخارج في (اللامكان).

وفي الاجتزاء الثالث تمارس الشعرية فعاليتها في منطقة (المجهول) حيث تتعلق القدرة بمجهول قريب وبعيد في آن واحد، يعطي للذات قدراً هائلاً من الحركة الحرة الطليقة في أكبر مساحة دلالية متاحة حتى ولو لم تتوافق مع مقولات العقل ومنطقيته الصارمة.

وغواية الحداثيين مع الغموض تدفعهم إلى التوقف المفاجىء دون اكتمال الدفقة الشعرية، وكأنما يخشون هذا الاكتمال بوصفه إشارة توضيحية تدمغهم بالنثرية التوصيلية، يقول حلمي سالم:

فلما شققت كبدي تحت جميزة

لا أسمّي في القرنفلة

شهقت سلاماً أيتها(22)

فالتوقف المفاجئ في السطر الأخير - يستدعي مجموعة الاحتمالات التقديرية التي تسمح للمتلقي بالتدخل الإيجابي اعتماداً على السابق الصياغي، أو اعتماداً على التجاوب الباطني مع الإبداع.

وفي هذا السياق تتكاثر عند الحداثيين (الضمائر) على نحو لافت، وهذه الكثرة تعمل على الإيغال في التلخيص من ناحية، وتغييب قدر من المعنى المباشر من ناحية اخرى. ذلك ان الضمير، - بطبعه - منقوص الدلالة، يحتاج دائماً إلى ما يفسره، وهذا المفسر قد يكون غائباً، مما يدخل الدلالة في منطقة الغموض الفني المحسوب، فشاعر كمحمد أبو سنة يوغل في هذه الظاهرة الصياغية وبخاصة في ديوانه (رماد الأسئلة الخضراء) حيث استعمل ستمائة وثمانية عشر ضميراً في مساحة ست عشرة قصيدة،

بمعدل تردد يبلغ حوالي خمسة وأربعين ضميراً للقصيدة الواحدة. يقول الشاعر في (عاشقان):

تقابلا فابتسما

تكلما واحتدما

تعانقا

تمازجا

وارتطما

تفجرا هوى

ريحاً دماً(23)

يتردد الضمير في هذا الاجتزاء - ذي الطابع الثنائي - ثماني مرات، حيث تلحق (الف التثنية) الأفعال، وتظل حبلى بطرفين غير محددين، أي أننا نفتقد المرجع، مما يدخل الصياغة في دائرة الاحتمالات، إذ قد تكون الصياغة مبنية على الحكي عن طرفين غريبين، أو تكون مبنية على تلاقي الذات والموضوع، أو غير ذلك مما تطرحه ثنائية الضمير، وليس افتقاد المرجع وحده مسبب الغموض، بل يؤازره في ذلك تعدد المراجع أحياناً، وتداخلها أحياناً أخرى. وقد يأتي الغموض نتيجة لتعدد الوظائف النحوية للدال الواحد، مما يدفع السياق إلى دائرة الاحتمالات الإنتاجية، وقد يكون ذلك لاحتمال الفعل الواحد لأكثر من فاعل نحوي أو دلالي، يقول جمال القصاص في (دهشة غربتها):

الشمس على كتف النهر التفت

في فرشاة الماء انغمست

أشباح من طين، من نور، من رمل(24)

فالفعل (انغمست) يحتاج إلى فاعل يقوم بمهمة تحقيق الحدث، وهنا تقدم البنية احتمالين:

الأول: أن يستكن في الفعل (ضمير) يعود على (الشمس)، وهو ما يعني أن الشمس قد قامت بمهمة الابتداء في تفجير المعنى، كما قامت بمهمة الفاعلية عن طريق الضمير الذي انغمست دلالته في (فرشاة الماء).

الثاني: أن تكون (أشباح) هي فاعل الانغماس، بحيث تخلص (الشمس) لمهمة الابتداء، كما يمكن أن تؤدي (أشباح) وظيفة الابتداء، ويخلص الفعل للشمس، ومجموعة هذه الاحتمالات هي التي تؤدي إلى تعدد النواتج الدلالية ليقع المتلقي – بسببها – في منطقة الغموض، وإعمال اختياراته للنفاذ إلى المقصود

وتنتهي مجموعة الظواهر الغموضية بظاهرة طباعية لها انتشارها الواضح في الخطاب الحداثي، ونعني بذلك ظواهر الفراغات الطباعية، والتنسيق الهندسي للدوال، وهي نوع من التصادم الحاد بين مساحتين داخل الصفحة الواحدة، تصادم بين البياض والسواد، وهو تصادم يعمل – في خفاء – على إنتاج دلالات إضافية لا يقع عليها المتلقي الا بعد تأمل طويل، والانتقال من النص المنطوق إلى الفضاء الذي يضم النص غير المنطوق.

ولا شك أن هذه الظواهر الطباعية لم يكن لها انتشار على نحو ما – في الموروث الشعري نتيجة للالتزام بالنسق العمودي الذي لا يحتمل النقص الصياغي أو اختلال النسق الطباعي، اللهم إلا بعض المحاولات الأندلسية في القرنين – السادس والسابع، لكنها محاولات لم توظف فنياً على النحو الذي نلاحظه في شعر الحداثة، «القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر، فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون الا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه، إن بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارىء، فجعلت عينيه مركزة على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان، وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر المعاصر، فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارىء ليحدث خلخلة، ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك، والدخول في متاهة القلق»[25]

****

6 – الاستدعاء

من الواضح أن الخطاب الشعري الحداثي ذو طابع معرفي وحضاري مميز، تتأكد هذه الحقيقة بخاصة إضافية، هي كونه خطاباً مفتوحاً، على معنى أنه مهيأ لاستقبال

الخطابات الغائبة، لتحل فيه على مستويات مختلفة، سواء في ذلك ما كان منها تراثياً أو حداثياً، عربياً أو غير عربي، فليس هناك انغلاق على إطار معرفي بعينه، إنما المهم أن يكون الخطاب الغائب محملاً بقيم وتوجهات صالحة للحلول في الخطاب الحاضر، وإضافة بعد معرفي جديد إليه، لأنه ليس من المتصور أن يكون استدعاء هذه الخطابات الغائبة لإنتاج ما تم إنتاجه، بل إن (التأسيس) الدلالي هو أول العوائد التي يفيد منها الخطاب الحاضر بامتصاص ما سبقه وإذابته في نسيجه الصياغي أو الدلالي بكل محموله الشعري أو النثري، التاريخي أو الفلسفي الأسطوري أو الرمزي، فابتعاد الخطاب الحاضر عن الاستدعاء يجعله كالأعمى الذي يتحسس طريقه دون مؤشرات داخلية تعينه، وتقوده إلى منطقة الرؤية التراكمية.

وانفتاح النص الحاضر لا يكون لمجرد استقبال الوافد الغائب والترحيب به ضيفاً في لحظة الحضور الإبداعية، وإنما يكون الانفتاح لإخضاعه سياقياً لإمكانات الخطاب الحاضر في محاورته معه، ومن هنا قد يكون الرفض بديلاً من الترحيب، وقد يكون الاستحضار لتأسيس علاقة ضدية ولا يكاد يفلت من الخضوع للاستدعاء أي خطاب مهما كان محاطاً بقداسة معينة، أو لأن سياقه الأول يعطيه حق فرض سيطرته الدلالية اعتماداً على امتداد زمني حاز فيه القبول والرضا، إذ كل ذلك لا يعني شاعر الحداثة، وإنما يعنيه موقفه الخاص منه، ومدى توفقه مع رؤيته أو تنافره معها.

وإذا كان المألوف – في الخطاب الشعري عموماً – أن يحمل وعي مبدعه، فإن انفتاحه – على هذا النحو – يتيح له أن يحوز كما متعدداً من الوعي، وهو في ذلك يشبه الأعمال الإبداعية الأخرى كالقصة والمسرحية، وإن كان تعدد الوعي فيها يعود – غالباً – إلى تعدد الشخوص، أما في الخطاب الشعري، فإنه يعود إلى التداخلات النصية جزئياً وكلياً، معنى هذا أن إنتاج الشعرية يتيح للمبدع أن يتكىء على خطابات غيرية، سواء أكان الاتكاء ظاهراً يصل إلى درجة (التنصيص) أم خفياً يحتاج إلى نوع تأمل للوصول إلى أبعاده، وسواء حافظ الخطاب الوافد على خصوصيته الأولى، أم تخلص منها تخلصاً محدوداً أو كلياً.

وإدراك ظواهر الاستدعاء يحتاج إلى قدر من الحس التاريخي والفني والأسطوري بجانب الحس الديني، حيث يساعد كل ذلك على الربط التداخلي بين النص الحاضر

والنص الغائب، وتحديد طبيعة العلاقة بينهما، ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه – في جانب منه – من خارج ذاته.

وربما كانت أكثر ظواهر الاستدعاء انتشاراً في المرحلة المبكرة من الحداثة، هي استدعاء خطابي العهدين القديم والجديد، وفي المرحلة الأخيرة شاع (اقتباس) الخطاب القرآني والخطاب النبوي، بوصفهما مادة فوقية ثرية بمجموعة القيم والتقاليد والرموز الإنسانية التي يتكىء عليها المبدعون في إنتاج شعريتهم.

وقد يتجلى هذا (الاقتباس) من القراءة الأولى، كما في قول بدر توفيق:

أيتها الأرض الحنون
تربع الكالم واضمحل في حفرته المكلوم
مات على مسغبة العيون
مريدك المحزون
والتين والزيتون
والقلم وما يسطرون(26)

فاستدعاء الخطاب القرآني وتوظيفه في إنتاج المعنى لا يحتاج إلى نوع تأمل حيث يحضر قوله تعالى من سورة القلم: (يتيماً ذا مسغبة) (والقلم وما يسطرون) ومن سورة التين: (والتين والزيتون وطور سينين) وقد يحتاج رصد الاستدعاء القرآني إلى قدر كبير من التأمل، نتيجة لغياب الهوامش القرآنية تماماً، وامتزاج نسيج الخطاب الغائب بالحاضر امتزاجاً يوحد بينهما على صعيد إنتاج الدلالة. يقول محمد الخمار:

في وقدة السهوب ترجع الخيول
وهمة الرجال في الصدور، من يقول:
اكان وهماً؟ لا؟ فما تزال في عيوني
احسب كل صيحة علي
اهرب من يقيني

اقول : هذه نهدة إلي

(يا شارب النهر رويت، فارجعن عن سبيلي

إلي يا ظماء

في وهج الصحراء

الصابرون الفارقون مرة أو مرتين

يلعنني دليلي

يرد خيلي وصهيلي

رويت عند النهر

خنته، فما صبرت أو غرقت مرة أو مرتين

وفي هذا المقطع يمزج الشاعر بين أيتين قرآنيتين هما الآية 249 من سورة (البقرة)، والآية 4 من سورة (المنافقون)، جاء في الآية الأولى: (فلما فصل طالوت بالجنود قال إن الله مبتليكم بنهر فمن شرب منه فليس مني ومن لم يطعمه فإنه مني إلا من اغترف غُرفةً بيده فشربوا منه إلا قليلاً منهم فلما جاوزه هو والذين آمنوا معه قالوا لا طاقة لنا اليوم بجالوت وجنوده قال الذين يظنون أنهم ملاقو الله كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله والله مع الصابرين) وفي الآية الثانية: (وإذا رأيتهم تعجبك أجسامهم وإن يقولوا تسمع لقولهم كأنهم خشب مسندة يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو فاحذرهم قاتلهم الله أنَّى يؤفكون).

فالآيتان مركبتان في المقطع الشعري بطريقة مغايرة بالتحول عن سياقهما القرآني حيث اخذتا بعداً آخر في السياق الشعري[27]

وقد يصل الاستدعاء إلى درجة التنصيص، حيث يحافظ الخطاب القرآني على سياقه، وهنا يصعب تحديد أي الخطابين هو الحاضر، وأيهما هو الغائب. يقول أحمد الشهاوي:

والليل إذا سجى

صحا الوقت من نومه

وحكى لي قصة

ودوخني

ونام[28]

حيث يستدعي الخطاب قوله تعالى من سورة (الضحى) (والليل إذا سجى) لتحل الآية في الخطاب الشعري حاملة شحنتها الدلالية القسميّة الأولى لإكساب الحاضر طبيعة فوقية موازية للغائب.

ويجانب هذا النص الذي يتفاعل مع السطوح والأعماق على صعيد واحد، يستخدم الخطاب الشعري الحداثي نوعاً من التناص الذي يتكىء على الشكل الإيقاعي وما يتضمنه من أبنية نحوية.

يقول محمد عفيفي مطر:

فاقعد، أقم بيتك في خطوتك الأولى ولاعب في
فضاء الخيمة البئر وما يرجف والصل وما يزحف
والجرذ وما يكمن والطير وما يجثم والوحش وما
يربض واقرأ لغة الجن وما يبلس والإنس وما
يانس أو يؤنس، واقرأ ما به تنتفض الأرض
ويعلو الفيضان(29)

فهذا البناء الصياغي يستدعي الخطاب القرآني في عدة مناطق، فمن سورة (الانشقاق) يأتي قوله تعالى: «والليل وما وسق، والقمر إذا اتسق» وفي سورة (الشمس) يستفيض هذا البناء الإيقاعي على المستوى الصياغي في مثل قوله تعالى: «والشمس وضحاها، والقمر إذا تلاها، والنهار إذا جلاها، والليل إذا يغشاها، والسماء وما بناها، والأرض وما طحاها، ونفس وما سواها».

وقد تبتعد الأصوات المستدعاة عن الموروث الديني لتتكىء على الموروث الشعري، حيث يكون التناص استعادة لبعض النصوص القديمة في إطار خفي أحيانا، وجلي أحيانا أخرى، فالارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع، حيث يحدث نوع من التماس بين النص الحاضر والنص الغائب يؤدي إلى تشكيلات إبداعية تداخلية، قد تميل إلى التماثل أو التخالف أو المناقضة أو السخرية، وقد يصل التناص إلى درجة التنصيص على النحو الذي رأيناه في امتصاص الخطاب القرآني.

ويجب أن ندرك أن امتصاص الخطاب الشعري كليا أو جزئياً، لا يعني - الذوبان، ولا ينفي التمايز نتيجة لارتباط كل خطاب بتجربته التي تتخالف مع سواها زمانا ومكانا، وإذا كان وجود قطيعة مع التراث أمر تحتمه طبيعة الوجود البشري فإن هذه الضرورة محكومة بأن المبدع لا ينشأ في فراغ ثقافي وإلاّ كان يتيما بلا آباء، وبالضرورة سيقوده اليتم إلى العقم فلا ينجب أبناء.

والوقوف على الطلل بنية تراثية مغرقة في تراثيتها، وبرغم ذلك ظل حضورها دائما في الخطاب الشعري على مر العصور حتى مع الإغراق في الحداثية، لكن الطلل الحداثي له خواصه البنائية التي تفارق الطلل التراثي في قليل أو كثير. يقول محمد مهران السيد في (وقوفا بها صحبي):

صدقت - يا بعيدة النظر
سيان أن يهلك رحلنا أسى، أو نحتمي
- من حرقة البكاء بالتجلد
ما دامت الطلول..
حتى الطلول..
قد امحت، ولم تعد تلوح للمطى.. في
- المدى البعيد
ولا كباقي الوشم - ها هنا - بظاهر اليد
وضاع مثلما نضيع كل ليلة،
- على موائد القمار[30]

فهنا تجربة طللية - من الطراز الأول - لا تكتفي باستدعاء بنية الطلل فحسب، بل تستدعي معها الخطاب الشعري المعبر عنها على سبيل التداخل النصي، حيث يحضر امرؤ القيس خلال قوله:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم
يقولون لا تهلك أسىً وتجمل

كما يحضر طرفة بن العبد خلال قوله:

لخـــــولة اطلال ببـــــرقـــــة ثـهـــــمـــــد
تـلـوح كـــــبـــــاقي الـوشم في ظـاهر الـيـــــد

وبرغم ذلك تظل لتجربة مهران خصوصيتها المرتبطة برؤيته لعالمه، وفاعليته التدميرية التي تطول الذات، فتدفعها إلى مساحة هائلة من الاغتراب والضياع الخارجي والداخلي.

وإذا كان التناص الشعري عند مهران السيد قد اكتسب ذاتية واضحة، فإن التناص - أحياناً - يبتعد عن هذه الذاتية ليأخذ عمومية تصلح لاستيعاب لحظة الحضور المرهقة بكل محتوياتها من الخيبة والمرارة، وبخاصة في الواقع العربي الحضوري. يقول ممدوح عدوان:

هلا سألت القصف يا ابنة مالك
إن كنت عاتبة
وموتي في العتب
يخبرك من شهد الوقيعة أنني
قاومت حتى انزاحت الأستار
عن أهلي العرب
وشهيدي المطلوب معروف من الفقراء[31]

حيث يمتص خطاب ممدوح عدوان خطاب عنترة من معلقته، فيقول:

هـلا ســـــالـت الـخـــــيـل يـا ابـنـة مـــــالـك
إن كـنـت جـــــاهـلـة بمـا لـم تـعـلـمـــــي
إذ لا أزال عـلـــى رحـــــالـــــة ســـــابـح
نـهـــــد تـعـــــاوره الـكـمـــــاة مـكـلـــــم
طـوراً يـجـــــرد لـلـطـعـــــان وتـــارة
يـاوي إلـى حـــــصـن الـقـــــسـى عـــــرمـرم
يـخـــــبـرك من شـــــهـــــد الـوقـــــيـعـــــة انـني
اغـــــشـى الـوغـى واعـف عـنـد المـغـنـم

وفي سياق الاستدعاء يتم استحضار المورورث التاريخي البعيد أو القريب في مناطق بعينها لها خصوصيتها التكوينية أو التدميرية، كما يتم امتصاص الأسطورة بكل بعدها الغيبي، مع تلخيصها تلخيصاً شديداً في إشارة موجزة، ويتميز هذا الامتصاص بأنه يأتي في إطار فردي أحياناً وجماعي أحياناً أخرى، مع الاحتفاظ له ببعده الزمني المغرق في القدم عندما كان مشحوناً بهموم الإنسان الأولى، الفكرية والعقائدية بسذاجتها وعمقها معاً، حيث يأتي كل ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، مع تحميله باسقاطات الواقع الآني وهمومه الكثيفة التي تعجز الصياغة الحاضرة عن التعبير عنها بمفردها، فتطلب العون من هذا الموروث الإنساني.

ومع امتصاص الموروث الأسطوري، يأتي امتصاص الموروث الشعبي حاملاً معه كثيراً من الخرافات والأعراف والتقاليد والمعتقدات البدائية التي استطاعت أن – تؤدي وظيفتها في الواقع القديم، ثم تؤدي الوظيفة نفسها أو قريباً منها في الواقع الحاضر من خلال خطاب قولي ذي أقنعة متعددة، وكشف كل قناع ينتج ما وراءه من بعد ثقافي ليلتحم بنسيج الخطاب الحاضر فيصنع سبيكة جديدة تحمل وعيين معاً.

ويتميز الاستدعاء الشخصي بحضور غالب في شعر الحداثة فرديا وجماعيا، حيث يأتي استدعاء الشخوص محملة بعمقها التاريخي والفكري والفني، لتؤدي دوراً محدداً في إنتاج الشعرية الحاضرة، ولا يقتصر هذا الاستدعاء على شخوص بعينها بل يستحضر التراثيين والمعاصرين من الدائرة العربية أو من خارجها.

واللافت أن الاستدعاء قد يبتعد عن الغيرية ليتسلط على (الذات)، على معنى أن كثيراًمن شعراء الحداثة مغرمون باستدعاء خطاباتهم السابقة، وتوظيفها في خطابهم الحاضر، مما يعطي إبداعهم نوعاً من التواصل الإنتاجي الذي يسمح بادعاء وجود وحدة افقية لخطابهم الشعري في مجمله.

****

7 – اللغـــة

إن كل لغة تكاد تكون نظاماً مغلقاً على ذاته، ومن هنا يمكن أن نقول إن كل إبداع يمثل نظامـاً ينغلق على ذاته أيضـاً، بل إن كل نص هو نظام مـغلق على ذاته، وعلى هذا

يصبح من المحال التعامل مع الشعر الحداثي من منطلق واحد، بل إن كل خطاب يفرض على الدارس المداخل النقدية التي يتعين عليه أن يلج منها إلى هذا الخطاب، لكن هذه الخصوصية الفردية لا تلغي وجود أطر جماعية يمكن أن تقدم تصوراً كلياً لحركة الحداثة الشعرية في ممارستها اللغوية، ذلك أن هذه الحركة تبلورت ملامحها عندما أصبحت اللغة هاجساً لدى النقاد والشعراء على حد سواء، بل إن اللغة أصبحت بديلاً عن الواقع المتهرئ المليء بالاستلاب والعقم، فكانت الكتابة عن أي شيء وفي كل شيء، ولم تعد اللغة مجرد وسيلة لرصد الواقع أومحاكاته، بل أصبحت أداة لإنتاجه كما سبق أن أوضحنا.

ولا نعني اللغة هنا في إطارها المحفوظ، وإنما نعني الكلام بما فيه من مفارقة للمعجمية والنحوية على صعيد واحد، وليست المفارقة هي الخصيصة الوحيدة، بل ينضاف اليها فاعلية الإبداع لنقل اللغة من الحسية إلى التجريد، وهذا التجريد عود بها إلى فطريتها الأولى، كما أنه – في الوقت نفسه – نوع من التخلص من الهوامش الإضافية التي جاءت من الممارسة التوصيلية، والخلوص إلى الجوهر الداخلي.

ولا يعني التجريد اهمال كثير من التفصيلات والجزئيات التي تعمل على دفع اللغة إلى دائرة الدرامية بكل تصادماتها، وبخاصة إذا أدركنا أن تحول الفكر إلى نطق أو كتابة يمثل قمة هذا التصادم لأنه لا توافق بينهما على مستوى السطح.

إن هذا التحول يتمثل أولاً في المستوى الإفرادي بكل طبيعته الاختيارية التي تتسلط على المخزون اللغوي. ثم يتمثل ثانياً في المستوى التركيبي الذي يعتمد على عملية (التوزيع) أو (التعليق) لصنع الكتل التعبيرية بكل بساطتها أو تعقيدها، وهو مانهتم له في هذا المحور من الدراسة.

وطبيعة المستوى الإفرادي انه وسيلة مساعدة على تلقي الخطاب، لأنه يخفف عن المتلقي الأعباء التركيبية بكل نواتجها المعقدة، بل إن الدوال الإفرادية تمثل المفاتيح الأولية لدخول عالم النص، لأن التركيب إلى زوال، والثبات يكون للمفردات، فإذا قلنا مثلاً: (حضر محمد صباحا)، فإن الحضور له ثباته الدلالي لمحمد أو غير محمد، وكذلك (محمد) له ثباته الدلالي سواء كان الحضور له أم لسواه، وكذلك الأمر في (الصباح) ومن هنا تأخذ المفردات أهمية قد تسبق التراكيب

ولا شك أن المستوى الإفرادي له فاعليته في (تأجيل المعنى)، لأن كل مفردة تحيل- في إنتاج معناها - على غيرها من المفردات من ناحية، ثم ينتظر التركيب لتحديد طبيعة هذا الإنتاج من ناحية اخرى، والتركيب - بدوره - يؤجل المعنى انتظاراً للسياق، والسياق ينتظر الدوال لتحقيق طبيعته الخارجية أو الداخلية، أي أن المعنى على هذا النحو يعيش حالة تأجيل دائمة، وهي خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن شعراء الحداثة يعطون المفردات أهمية بالغة، لأنها أخذت حقوقاً لم تكن لها في الدرس النقدي القديم أو الحديث، ولأنها كانت رهينة السياق، - أو بالمصطلح البلاغي (الحال والمقام) لكن الذي طرأ على الخطاب الشعري من تحولات أتاح لها أن تستولي على مهمة انتاج المعنى، واستقلالها بالدفقة الشعرية دلالياً، يقول أمجد ريان في (خذي وشمي): -

كنت أنحني والخطوط تنفرج
كنت أنحني والخلايا تشب
الروح والرواح، الدهشة، الحريق
الاشداق، الوشيش، الفيضان،
المباغتة، المتاريس، التوحد، التطوح،
اليقظة، التلاطم، الشرخ، التمشيط، الإشراق، التشابك، الإيقاع،
التوقيع، الاصطخاب
الخمش، الشهيق، الشهوة،
الأطراف، الحنين، الهرج، البأس
الصعود، الملمس،
الهيجان، النهضة، الانبجاس
يسكن الجبروت(32)

فالمفردات في هذه الدفقة الشعرية تحوز استقلالية كتابية تتوافق مع استقلاليتها الدلالية، بوصفها وحدة انتاج المعنى بديلاً عن وحدة التركيب حديثاً، وبديلاً عن وحدة البيت الشعري قديماً

وفي هذا الإطار الإفرادي تم اسقاط الربط التعسفي بين الدال والمدلول، وكلما زاد هذا الإسقاط، كلما أوغلت الصياغة في الشعرية، حيث يتحقق إهدار المراجع لحساب الشعرية، وتخليق مراجع جديدة تعتمد التخييل في إدراك بعدها الدلالي، معنى هذا أن الشعرية تمتنع إذا ظل الاختيار الإفرادي في منطقة المواضعة، وهنا تكون المفردات كلها صالحة للشعرية، دون القول بالفصيح أو المبتذل، إذ الملاحظ في شعر الحداثة حدة التعارض الإفرادي بالصعود إلى (المهجور) أحياناً، والنزول إلى (المتداول) احياناً اخرى، فشاعر كعفيفي مطر في ديوانه (رباعية الفرح) يستخدم أكثر من خمسة وعشرين دالاً مهجورا، يحتاج كل منها إلى الغوص المعجمي لإدراك مدلولها الأول، وفي المقابل نجد شاعراً كأمجد ناصر ينزل إلى مستوى التداول في استخدام دال مثل (ينتف) في قوله:

فكر في لصوص ينتعلون أحذية من كتان

ويسطون على ثكنات غادرها الجند إلى حروب التاديب

وتطهير القلاع من عصاة الّبوا النواحي

على حاكم شوهد يتلصص على نسوة (ينتفن) شعر سيقانهن

بمعقود السكّر(33)

ولا شك أن هناك فارقاً واضحاً بين الشاعر الحداثي والشاعر القديم في التعامل الافرادي، ذلك أن الشاعر القديم كانت مفرداته محدودة، وضغوط المعجم عليه شديدة، بعكس الشاعر الحداثي لاتساع مفرداته باتساع عالمه بكل تحولاته الخارجية والداخلية، وضعف الضغط المعجمي الواقع عليه، وشتان بين من يبحث عن قطعة نقود بين عشر قطع، ومن يبحث عنها وسط آلاف منها

ومن ثم نلحظ في (الاختيار) الحداثي تنقل الدوال – بصفة دائمة – من جدول إلى آخر، فلا توقف لتبادلاتها الدلالية، وهو ما يخالف الثبات النسبي للدوال في الخطاب الشعري القديم، ومن هنا كان التعامل التحليلي مع الخطاب الشعري القديم أيسر، لشمولية معجمه من ناحية، واقتراب الدوال من المواضعة من ناحية اخرى، أما في الخطاب الحداثي، فإن الصعوبة تأتي من أن كل مبدع يكاد ينغلق على معجمه، بل إن كل نص يكاد يكون له معجمه الخاص، مما يحتاج إلى صبر وأناة للوصول إلى نواتجه الدلالية المتاحة.

ومن المؤكد أن الدرس النقدي في تعامله مع الخطاب الحداثي يحتاج إلى متابعة إضافية مستفيضة لمجموعة المعاجم والحقول الدلالية والصرفية، فلابد من رصد جموع الأسماء والأفعال، والجوامد والمشتقات، والإفراد والتثنية والجمع وغيرها من الظواهر التي تشارك مشاركة ايجابية في إنتاج الشعرية.

وعلى المستوى التركيبي نلحظ أن الخطاب الشعري الحداثي له خصوصيته التي أعطت له قدراً كبيراً من المخالفة لما سبقه من إبداع شعري، حيث كانت (النحوية) عنده ذات نظام مفارق للمحفوظ، دون أن تفقد لغته انثناءها بالنسبة للمخزون الكثيف في مستوياته التجريدية التي قد تحافظ على شرعيتها أو تتعداها، ومن هنا يكون من الأوفق أن نقول إن قراءة الخطاب الشعري الحداثي تنطلق من (لا نحويته)، وهو ما يعتمد في إدراكه على (كفاءة) المتلقي اللغوية التي تتيح له أن يدرك (اللانحوية) حيث يكون من المفترض تفجر الصياغة من تقاليد جماعية محفوظة، لكن الخطاب يستبعد جانباً منها، فيمتلىء بكم وافر من التنافر الذي لا يمكن رده إلى مرجع محفوظ، وإنما تكون صحته مرهونة بخطابه وحده.

ولا شك أن متابعة البنية التركيبية تعلن صراحة عن الطبيعة المجاوزة – وبخاصة في مرحلة السبعينيات – على معنى أن خطابها الشعري يتعالى على اللغة ذاتها، حيث تدخل (المركبات) دائرة (الاختيار) على نحو ما دخلته (المفردات)، فالمبدع يركز اختياره على مجموعة البدائل التركيبية، فيؤثر منها ما يقوم على هدم المكونات المحفوظة التي تحوج المتلقي إلى جهد كبير لإعادة ترميمها حتى يتمكن من تلقيها كما يؤثر الحداثيون مناطق إعرابية بعينها تساهم في إنتاج المعنى على نحو مخصوص، حيث تكون (المرفوعات) – وسيلة دفع الدلالة إلى منطقة الإيجاب، وتكون (المنصوبات) – غالباً – وسيلة دفعها إلى منطقة السلب، ثم تكون (المجرورات) أداة للزوائد الإضافية التي تعمل على خلق التلاحم التركيبي من ناحية، ومد المعنى إلى لواحقه – بالتداعي – من ناحية اخرى.

وفي هذا السياق تؤثر الشعرية وظائف نحوية بعينها لها فاعليتها المميزة في انتاج المعنى، كالمفعول المطلق والتمييز والحال، وغيرها من الوظائف عالية الإنتاج. فشاعر كحلمي سالم يستخدم (المفعول المطلق) في ديوانه المحدود (دهاليزي والصيف ذو الوطء)

اكثر من خمس وثلاثين مرة، مستهدفاً إنتاج خط دلالي له اهميته الشعرية، هو خط (المفعولية الخالصة) بكل إضافاته التوكيدية التي تحل في سياق الشك والغرابة.

وبرغم ذلك فإن الوظائف النحوية لا تحافظ على أداء مهمتها الدلالية داخل الخطاب الشعري، حيث يتحول الفاعل النحوي إلى مفعول دلالي احياناً والمفعول إلى فاعل أحياناً اخرى، وهكذا الأمر في كثير من الوظائف، فعندما يقول أمل دنقل:

تاكلني دوائر الغبار

أدور في طاحونة الصمت، أذوب في مكاني المختار[34]

نلحظ أن الذات تتحول - على المستوى الوظيفي - بما يجعل العلاقات النحوية غير ثابتة داخل الجملة الشعرية المحدودة، فهي - في السطر الأول - تقع مفعولاً لفاعل غير موثر على المستوى الحدثي (دوائر الغبار) ثم تتحول - في السطر الثاني - إلى فاعل (أدور) يؤثر في منطقة خارج إطار الدلالة (طاحونة الصمت)، ثم يأتي تحول ثالث تصبح الذات فيه في منطقة وسطى بين الفاعلية والمفعولية (أذوب)، فالفاعل هو المفعول على صعيد الدلالة، أي أن إنتاج المعنى يعتمد على تداخل الوظائف النحوية دلالياً في معظم شعر الحداثة.

وهذا التحول المستمر في الوظائف النحوية من ناحية، واهتزاز علاقة الدال بالمدلول من ناحية اخرى، يدفع الشعرية إلى منطقة (المجاز) بكل توسعاتها الانحرافية التي تحتاج إلى قدر كبير من التدخل لمحاولة إعادة الصياغة إلى انتظامها الأول، أملاً في الوقوع على جانب من نواتجها الدلالية الحالّة أو المؤجلة، معنى هذا أن المتلقي يتعامل مع لغة داخل اللغة ذاتها، لغة تتعالى على الراكد التواصلي باعتماد قوانين المجاز الطارئة التي تهز بعنف المتعارف من قوالب البلاغة التراثية ليتوافق ذلك مع هز النحوية، وهنا تكون مهمة النص الخروج من العموم إلى الخصوص، ومن المطلق إلى المحدود، ومن المألوف إلى غير المألوف ليحقق رؤيته في لغة جديدة.

إن هز البلاغية والنحوية يؤدي - بالضرورة - إلى هز الفوارق الأسلوبية بين الثوابت والمنفيات، والخبريات والإنشائيات والموصولات والمفصولات، والزوائد والأساسيا.

وإذا كان ما سبق من ظواهر يمثل نوعاً من التعالي على اللغة عموماً، فإن هناك ظواهر محددة تؤكد هذا التعالي من ناحية، وتدفع الخطاب إلى دائرة الغموض من ناحية اخرى، حيث يشيع في الخطاب الحداثي انقطاع العلاقات الدلالية بين التراكيب، وحيث تبرز حدة الانفصال الذي يحتاج إلى حركة عميقة أو تحتية لإدراك العلاقات البديلة التي تفسر بنية السطح، ومع قطع العلاقات تتدخل ظاهرة اخرى تعمل على خلق شبكة من التنافرات التركيبية، حيث يصطدم كل تركيب بسابقه، حتى يصل إلى درجة نفيه، أو الغائه الغاء تاماً أو محدوداً، ومن هنا نفتقد الروابط الدلالية ليحل محلها التداعي النفسي احياناً، والصوتي احياناً اخرى.

إن الايغال الانفصالي أو التنافري قد ملأ الخطاب الشعري بظواهر (الفصل) بين التركيب المتلاحمة أو المتضايفة، كالفصل الموسع بين المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، والمعطوف عليه والمعطوف، وهو ما يؤكد عملية هدم البنى التركيبية.

زيادة في الابتعاد عن النحوية تعمد الصياغة إلى إحداث نقص تركيبي بتغييب بعض المكونات الأساسية، كاسقاط الخبر نهائياً، أو إسقاط جملة الصلة بكل مهمتها التفسيرية. يقول محمد سليمان:

والذي استعاذ من برية
فلاذ بالأصداف كي ينام
شارع ينساب من عباءة
يذوب في الحديد[35]

(الذي) يقع موقع المبتدأ الذي يحتاج إلى مكمل دلالي (خبري)، وهو ما تعمل الصياغة على تغييبه، إذ السياق يقف حائلاًدون (شارع) ليحتل منطقة الخبرية، ومن ثم لا يجد المتلقي الا الفضاء الشعري يحلق فيه ليعثر على هذا المكمل، يحيث يكون صالحاً لفعل (الاستعاذة) التي تنتهي إلى بؤرة الضياع في (شارع) تقديري يمتد داخل الذات بكل مواصفاتها البشرية، لكن مهمتها التعاملية تكون سالبة لكل من يواجهها.

وفي هذا السياق تتوالى التجاوزات التركيبية من ادخال (الـ) على المضاف على غير ما يسمح به المحفوظ النحوي، ونداء (المحلى بالـ)، ومجيء (الـ) العهدية دون معهود سابق، ودخولها على (الفعل)، يقول حسن فتح الباب:

السهرة حانت

ضوء خافت

عرس نجوم وتجليات سحر

يا لليل الساجي النشوان

بعبير الكروان

وعناقيد زهر وحنين شعر[36]

وفي محور الصياغة تتوالى ظواهر استعارة الخطاب الشعري لبعض وسائل التعبير من فنون قولية مجاورة، كاستعارة (الحوار) من المسرح، وهذه الوسيلة لا يكون لها فاعلية حقيقية الا داخل ثنائية فعلية أو تقديرية، وقد يتم تجاوز الثنائية إلى الجماعية، وإن كان هذا نادراً عند شعراء الحداثة، كما يتم استعارة ما يسمى (بالمونولوج) أو الحوار الداخلي الذي يضيف إلى الشعرية خصيصة تتصل بالذات، تتمثل في انشطارها وتمزقها وافتقادها للوحدة والتكامل، وانقطاع صلتها بالآخر، أو بالآخرين، فلم تجد الا الارتداد إلى اعماقها لتمارس حوارها الصامت أو الصارخ. يقول بلند الحيدري:

اصغ..... اصغ

واصغيت، وارهفت السمع ولكني

لم اسمع شيئاً

اصغ... اصغ

وضحكت.. هذا صوت القطة في بيت الجار

ذاك... حفيف لوريقات الأشجار

لا تابه لهما.. لا شيء سوى صوت القطة

لا شيء سوى صوت حفيف الأشجار[37]

فالذات – في قمة توترها – تدخل ازدواجية تقديرية حيث تنشطر إلى صوتين أحدهما آمر والآخر مستجيب، وهذا الانشطار ذو طبيعة داخلية في مواجهة خارج يمور بالفزع والخوف الذي ينبعث من مفردات لا تحمل في حقيقتها مبرر هذا الفزع أو ذلك الخوف، وإنما صدمة المواجهة مع العالم دفع الذات إلى هذه المنطقة المتوترة حيث شطرتها إلى ثنائية حوارية بين الأمر الإيجابي والاستجابة السالبة.

وفي إطار استعارة الوسائل من مجالات غير شعرية، يتم الاستعانة بفنون غير قولية كاستعارة التصوير البطيء أو السريع (واللقطات المكبرة) أو المكبرة من فن التصوير، وتوظيف كل ذلك في أطر شعرية تتيح للمتلقي أن يستقبل الملفوظ على هذا النحو التشكيلي المتعدد من البطء والسرعة والكبر والصغر، وقد تدخل الدلالة دائرة (التوقف) التام أو المؤقت تبعاً للمساحة الزمنية النصية التي يحوزها الخطاب.

يقول خليل حاوي:

وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق

كيف تجمد، تستحيل إلى عصور

وغدوت كهفا في كهوف الشط

يدفع جبهتي

ليل تحجر في الصخور(38)

نلحظ هنا ظواهر (التكبير) التي تسيطر على حركة المعنى في السطرين الأول والثاني، حيث تتضخم صورة (الدقائق) لتستحيل إلى (عصور) برغم احتفاظها بدلالتها المرجعية، وداخل هذه الصورة المتضخمة يتم (توقيف) - اللقطة المكبرة عند منطقة (التجمد) في السطر الثاني، ثم يزدوج التوقف عند الوصول إلى منطقة (الليل) في السطر الأخير حيث (يتحجر في الصخور).

ولا شك أن مثل هذا الأداء الشعري كان له بعض حضور في التراث، لكنه لم يصل إلى هذه الدرجة المجاوزة في تشكيل الصورة، فعندما يقول أمرؤ القيس:

فــــيــــالك من ليل كــــأن نجــــومــــه

بكل مــــغــــار الفــــتل شــــدت بيــــذبل

نلحظ - أيضاً - ظاهرة (توقيف) الزمن، لكنه توقيف منقوص بفاعلية البنية التشبيهية التي تدخلت لنقل الصورة من إطار المجاوزة إلى إطار المقبول العقلي.

وتمتد الاستعارة إلى ما نعرفه عن (القطع والوصل) في فن (المونتاج) الذي يتوازى مع ظواهر صياغية ذكرها القدماء تحت باب (الفصل و الوصل) و (القطع والاستئناف) وكل هذه الوسائل أتاحت للخطاب امتلاك قدرات إنتاجية اكسبته خصوصيته المفارقة

والموافقة علي صعيد واحد، المفارقة للموروث التعبيري في الفنون القولية المختلفة، والموافقة لتطور الواقع تطوراً هز كل نمطيته بفعل تقنياته المستحدث.

****

8 - الإيقـــاع

إن النظر في شعرية الحداثة يشير إلى مخالفة صريحة مع ما سبقها من شعرية قديمة أو جديدة، ذلك أن شعراء الحداثة لم يوجهوا همهم إلى الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، بوصفه إطاراً صورياً غير قادر على استيعاب تجربتهم الحداثية، أو ربما رأوه متخلفاً عنها بمسافة زمنية وفنية كبيرة، وهم في ذلك ليسوا بدعاً في دائرة الشعرية، فالتجاوزات الإيقاعية صاحبت الشعرية على امتدادها الزمني المغرق في القدم، وهي تجاوزات حاولت الخروج على النسق الرتيب حسياً، لحساب الإيقاع الدلالي النابع من النظام الصياغي بوصفه انعكاساً للإيقاع الذهني الداخلي، وقد حدثتنا المصادر القديمة عن امثلة هذا التجاوز حتى في العصر الجاهلي، وليس ببعيد عنا قصيدة (عبيد):

أقـــفـــر مـن أهـلـه مـلـحـــوبُ
فـــالقُطَيـــبـــاتُ فـــالـذنـوبُ

ومثلها بعض قصائد منسوبة لامرىء القيس والمرقش الأكبر وعدي بن زيد[39]، واستمر هذا التجاوز حتى مرحلة (التفعيلة) حيث رصدت الدراسات المتتابعة كثيراً من الخلل الوزني عند كبار شعرائها، كالسياب، وصلاح عبد الصبور وملك عبد العزيز وعفيفي مطر وكمال نشأت[40] ولشعراء المغرب العربي من الحداثيين تجاوزاتهم الإيقاعية في استخدام وحدات عروضية طارئة مثل (فعو) و (فا)، وقد رصدها محمد بنيس في دراسته الموسعة عن الشعر المعاصر في المغرب.

معنى هذا أن الجيل الأخير من الحداثيين وجد أمامه أرضاً ممهدة إيقاعياً، نتيجة للتحولات العروضية المستمرة التي هزت نسقه في الأساس، بحيث لم تعد الشعرية – من وجهة نظره – قابلة لتجاوزات إضافية، أو لم تعد فيها مساحة يمارس فيها حداثته، ومن ثم بدأت ظاهرة الخلط بين التفاعيل أو تداخلها، مما أحدث نوعاً من الفوضى، وأعتقد أنها فوضى حافظت على قدر كبير من جماليات الشعرية، ولكن هذا – أيضاً – لم يكن كافياً ومن ثم جاء التحول إلى (النثرية) الصريحة، وهي مرحلة لم تألفها الأذن العربية بعد،

نتيجة لطول الفترة الزمنية التي خضعت فيها للإيقاع المحفوظ، ولا ينفي هذا أن (قصيدة النثر) كان لها حضورها الدائم في تاريخ الأدبية، لكن أصحابها لم يدعوا أنها شعر خالص، وإنما هي نثرية تمتص كثيراً من طاقات الشعرية.

إن نظرة الحداثيين للإيقاع المحفوظ أو الطارىء، تعتمد على أنه بناء صوري قد استهلك نفسه في تكرارية زمنية ومكانية لم تعد داخل همهم الإبداعي، وإنما يقع تحت طائلة هذا الهم هو (الفكر) وتسلطه على العالم، والنسق الصياغي وكيفية انتاجه للمعنى، وهو ما يؤسس إيقاعاً مغايراً لهذا الإيقاع المأثور الذي يتأسس على ركيزتين: البداية والنهاية، بينما يرتكز الحداثيون على البدايات التي تسلمهم إلى بدايات جديدة.

وليس معنى هذا أن النثرية تلغي الإيقاع نهائياً، وتبعده عن دائرة شعريتها، لكن معناه أن للحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة، وبخاصة إذا - تزاوج هذا الإيقاع مع البنية الدلالية العميقة، وهنا يأتي الحس الصوتي ليكون بديلاً عن الايقاع الخارجي الموروث أو المستحدث، حتى صار (الحرف الواحد) مدخلاً للإيقاع الشعري في بعض الأحيان.

والذي لا شك فيه أن للقدماء مغامراتهم مع الحروف وتنسيقها فرادى وجماعات على مستوى الصيغة الشعرية، وعلى مستوى الصيغة النثرية، لكن لمغامرة الحداثيين خصوصيتها المفارقة، من حيث كان الحرف عندهم عالماً قائماً بذاته، لاحتماله كثيراً من الإسقاطات والرموز العرفانية من ناحية، ولاكتنازه بكم وافر من الايقاعية حالة تردده مفرداً أو داخل بنى إفرادية من ناحية اخرى. وربما كان مثل ذلك وراء غواية الحداثيين في تفتيت الدال الواحد إلى مفرداته الحرفية كصدى للتفتيت الحادث في العالم، وتأكيد لاستقلالية الحرف.

وتتمثل كثافة المتردد الحرفي بحدة عند واحد من المع شعراء السبعينات في مصر هو حسن طلب، الذي بقي بعض دواوينه على تلك الصيغة الحرفية بكل عمقها الإيقاعي والعرفاني، وبخاصة ديوانه (آية جيم)، يقول:

جيما تكم منجاتكم

فتجهزوا لنجاتكم

من جائحات جناتكم

جيماتكم جناتكم وجناتكم

جيماتكم مرجاتكم خلجاتكم حجراتكم

جيماتكم جاماتكم جراتكم جداتكم زوجاتكم

فاحرنجموا بين الجراح

وهجّنوا جيناتكم[41]

إن تعويض الإقاع العروضي قد أغوى الحداثيين ببنى دلالية بعينها كبنية (التقابل) التي وظفوها كما وظفها القدماء والمعاصرون، وإن اجتذبها التعامل الحداثي من هوامشها التراثية، ونقلها إلى أشكال جديدة تعتمد على تداخل الطرفين أحياناً، أو عقد علاقة تحول بينهما أحياناً ثانية، أو خلق تقابلات سياقية في أحيان ثالثة. وتشارك بنية (التكرار)سابقتها دلالياً، وإن زادت عليها بهوامشها الصوتية التي تتأتى من التردد الذي يحافظ على وحدة المدلول في التكرار الخالص، أو المخالفة الدلالية في بنية (التجانس)، وفي هذا أو ذاك يتحقق أمران لهما أهميتهما البالغة هما: التقرير والتأسيس، حيث تعمل البنى - أحياناً - على إنتاج ما يتم إنتاجه فتقرر، أو تضيف إلى المنتج زوائد دلالية فتؤسس دون أن يخل ذلك بالناتج الإيقاعي، بل ربما كان مساعداً على تحققه في العمق كما تحقق في السطح.

****

9 - المجمل

إن الدراسة - على هذا النحو - تتحرك من منهجية الإبداع والتلقي لتتابع الشعرية الحداثية في تجريبيتها المغرقة في الغموض من ناحية، والمهيأة للانفتاح على العالم من ناحية اخرى، لتصب كل ذلك في دائرة اللغة بكل ممارساتها الإيقاعية الطارئة أو المألوفة.

ولا شك أن شعرية الحداثة لم تطرح نفسها من فراغ معرفي أو إبداعي، وإنما طرحته من أساسيات تراكمية خارجية وداخلية على صعيد واحد، لكن التراكم لا يعني الاحتكام إلى مناهج تقليدية لمواجهته نقدياً، بل إن ضرورة الحداثة الاحتكام إلى تقاليد طارئة نابعة من النصوص ذاتها ليتم التوافق بين الخطاب الأدبي والخطاب النقدي، لأن التراكم كانت له ركيزتان تتصل أولاهما بالموروث في منجزاته المجاوزة، والأخرى تتصل بالوافد الجديد في آخر منجزاته اللغوية.

ومن الواضح أن الحداثة الشعرية قد ارتبطت بمرحلة زمنية امتدت من الأربعينيات واستمرت حتى التسعينيات، وإن حاز جيلان في هذه المرحلة اهمية خاصة لكثافة ممارساتهما الحداثية، هما جيل الستينيات وجيل السبعينيات، حيث أصبحت (رؤية العالم) تجربتهم المفتوحة لاستقبال مفرداته، دون ارتباط زماني أو مكاني، أي أن الحداثة تجمع بين النقيضين على صعيد واحد: الزمانية واللازمانية، الزمانية في الارتباط بحضور المبدعين أو غيابهم، واللازمانية في استحداث ظواهر إبداعية لها طبيعية مطلقة، وربما لهذا نلحظ أن الذات المبدعة قد تحملت بأعباء كثيرة كان من الواجب أن تقع على عاتق المتلقين.

إن حداثية الإبداع قد تلازمت مع استحداث مصطلح (الشعرية) الذي يتوافق إلى حد كبير مع مصطلح تراثي هو (النظم) بمفهومه الجرجاني،حيث يتكىء المصطلحان على منطقتين محددتين هما: (المعجم) بكل طاقته الاختيارية و (النحو) بكل طاقته التركيبية، لكن يلاحظ أن الغلبة فيهما كانت للخط الثاني على الأول، لأنه منطقة تحقق الشعرية، وهنا تكون المعجمية بمثابة مقدمة تمهد للناتج الصحيح، أو لنقل إنها إضاءة خارجية يتلاشى أثرها بعد ممارسة النحوية لمهمتها داخل الخطاب.

وربما كانت اهم ميزات هذه الشعرية، تشبعها بطابع حضاري نتيجة لاتساعها المعرفي، وامتدادها الزماني والمكاني، حيث تغلبت فيها العناية بالتوجهات الإشراقية، وأصبح (الحدس) وسيلة إدراك العالم، مستعيناً في ذلك (بالحلم) أحياناً، و (الذاكرة) أحياناً أخرى، ومن خلال كل ذلك أمكن رصد بنيتين موسعتين سيطرتا على شعرية الحداثة، هما: (بنية التدمير وبنية التكوين)، كما أمكن رصد (الزمن) الشعري بأشكاله المتعددة، وتحولاته الدائمة من التكتل أو التفتت، وتوجهاته الغالبة للحاضر أو الماضي أو الآتي، وبرغم أن نقطة ارتكازه هي منطقة الحاضر، فإنه كان يفر منها احياناً إلى لحظة الماضي في مناطق بعينها، كمنطقة الطفولة أو الشباب، فالزمن هنا كان يشكل العالم على نحو مقبول نسبياً من الذات، لأنه جاء وفق شروطها الخاصة.

ولا شك أن شعرية الحداثة لم تعتمد كلية على الخطاب المنطوق، وإنما زاوجت بينه وبين الفضاء الذي يحتوي الخطاب غير المنطوق، وذلك بالاعتماد على مجموعة من الأدوات التعبيرية التي تشارك مشاركة إيجابية في تشكيل هذا الفضاء، كالضمائر وأسماء

الإشارة والموصولات، وبنى الحذف والمجاز، لأن معظمها يدفع إلى الفضاء بجانب من دلالتها أو دوالها، فتوسع من دائرته حتى يكون منطقة جذب للمتلقي عندما ينغلق عليه النص المنطوق.

وفي هذا السياق تمارس الشعرية بعض مهامها من خلال ظاهرة تعبيرية لها دورها المؤثر. ونعني بذلك (ظواهر الألوان) التي مثلت أداة شعرية من الطراز الأول، حيث اتخذها الإبداع نافذة يطل منها على عالمه القريب والبعيد، الخارجي والداخلي.

وما كان للشعرية أن تحقق شرط حداثتها إلا بعد دخولها دائرة (التجريب) وهي دائرة لم تفلت منها أي مرحلة شعرية قديمة أو جديدة، مع اختلاف الممارسة التجريبية كما وكيفاً، وربما كانت أهم خصيصة لهذا التجريب أنه ذو طابع جدلي يربط بين السابق واللاحق في الأخذ والعطاء، وإن أوهمت الحداثة بالانقطاع المطلق، لأن كل مرحلة كانت تصطدم بسابقتها في قليل أو كثير، كما كانت تصدم المتلقي في ذوقه وفكره ومعتقداته، وهو ما يعني احتياجها إلى فترة زمنية لتستقر مفاهيمها وتتجلى ملامحها، وعندها يتمكن المتلقي من استيعاب مفاجآتها الإبداعية أولاً، ثم تقبلها بكل جموحها ثانياً.

ولا شك أن هذا التجريب كان أهم عوامل انغلاق الخطاب على نفسه، لأن (الكتابة) فيه أصبحت هدفاً في ذاته، وأصبح المعنى خاضعاً لسطوة الشك في كل ركائزه الانتاجية، وكان هذا الشك أداة تخريب للمضمون صحبه نوع من تخريب الشكل لحساب الشعرية الحداثية، فامتلأ الخطاب بكم هائل من التوتر الظاهر والعميق، وسادته الظواهر الهروبية زماناً ومكاناً وحدثاً.

وبفاعلية التجريب امتلأ الخطاب بقدر كبير من (العتمة) وافتقد الإشارات التوضيحية نتيجة لغياب المستهلك الايصالي غياباً تاماً، مما أحوج المتلقي إلى تشكيل عالم خيالي يستطيع أن يرد اليه الخطاب حتى يتمكن من استقبال قدر من الدلالة الحالة أو الآجلة.

ولا شك أن هذه العتمة قد اتكأت - بجانب ما سبق - على ظواهر تعبيرية بعينها، كالاغتراب اللغوي والحضاري، وكثافة التعامل مع الرموز العرفانية والأسطورية، وتوظيف

الموروث الشعبي، ثم فوق ذلك اختيار الدلالة لمناطق غير مقبولة لتحل فيها، كمنطقة (اللامعقول) أو (المحال) أو (اللازمانية) أو (اللامكانية).

ثم يزداد الخطاب الشعري ايغالاً في الغموض نتيجة لانفتاحه الموسع على الموروث الإنساني والعربي، واستدعائه بكثافة هائلة ليحل في الخطاب الحاضر معززاً إمكاناته في إنتاج المعنى الشعري على نحو مزدوج يجمع بين وعيين أو أكثر على نحو ما نلحظه في الأعمال الإبداعية القولية كالقصة والمسرحية.

وتزداد أهمية الانفتاح عندما نلحظ أن خطة الخطاب في الاستدعاء لم تأخذ خطاً واضحاً ومحدداً، بل كانت تسير وفق مستهدفاتها الإنتاجية دون اعتبار لطبيعة الخطاب الغائب من القداسة أو غير القداسة، ومن هنا نلحظ أن الاستدعاء قد يكون ترحيباً أو رفضاً أو تناقضاً، وقد يكون استعانة أو سخرية، وقد يكون موازاة حيادية. إن الخطاب الأدبي لغة أولاً وآخراً، ومن هنا يكون محور اللغة جديراً بأن يحتل أنف الدراسة، لكن طبيعته الاستيعابية تدفع به إلى مؤخرتها دائماً، حيث يتمكن من استيعاب ما سبقه واحتوائه في ظواهره التجريدية أو المادية، سواء في ذلك الظواهر الإفرادية أو الظواهر التركيبية، وهي ظواهر تحتاج إلى عناية تحليلية على مستوى الكم وعلى مستوى الكيف، لأنها التي تعطي للخطاب خصوصيته الشعرية أو النثرية.

ويبدو أن الإيقاع يفرض نفسه في كل دراسة تتصل بالشعرية بوصفه هامشاً لامتناه، واعتباره هامشاً يعود إلى النظر الحداثي اليه بوصفه هيئة صورية غير قابلة للمفاضلة أو التمايز، ومن هنا انتابه – على مر العصور – كثير من التحول والتغير ليتمكن من موازاة المرحلة الإبداعية في تجاوزاتها الكلية والجزئية والتي انتهى بها الأمر إلى تجاوزه نهائياً إلى (النثرية) المطلقة التي استحدثت لنفسها إيقاعاً بديلاً له خطته الصوتية والدلالية المميزة.

الهـوامـــش

(1) الإمتاع والمؤانسة – أبو حيان التوحيدي – مكتبة الحياة ببيروت:131/2

(2) انظر مقالنا: ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة – فصول – المجلد الثامن سنة 1989: 66.65

(3) ديوان أمل دنقل – سلسلة الكتاب الذهبي سنة1987:161

(4) ديوان الرعد في مواسم القحط – علي الشرقاوي – دار الغد – البحرين سنة 66:1975

(5) ديوان أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت – محمد عفيفي مطر – دار الشؤون الثقافية العامة بغداد سنة 1986 : 167

(6) ديوان الخروج من الدائرة – خليفة الوقيان – الربيعان للنشر والتوزيع سنة1988: 90.89

(7) ديوان أشجار الاسمنت – أحمد عبد المعطي حجازي – مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة 65:1989

(8) أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني – دار المعرفة – لبنان سنة 1978 : 235 .

(9) ديوان الشوق في مدائن العشق – أحمد سويلم – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1987 : 10

(10) ديوان أوراق الجسد العائد من الموت – د.عبد العزيز المقالح – دار الآداب سنة 1986: 81

(11) كتاب البحر – عبدالوهاب البياتي – دار الشروق – طبعة سابعة سنة 86: 56، 57

(12) الأعمال الشعرية الكاملة – فاروق شوشة – المطبعة العالمية سنة 1985 : 240

(13) ديوان بيت من نجوم الصيف – علي السبتي – دار الطليعة – بيروت سنة 1969 : 23

(14) ديوان الإبحار في الذاكرة – صلاح عبد الصبور – دار الشروق سنة 69 : 23

(15) ديوان أوراق الزيتون – محمود درويش – دار العودة – بيروت 123

(16) ديوان يمشي مخفوراً بالوعول – قاسم حداد – رياض الريس للكتب والنشر لندن:13

(17) ديوان ذاكرة لأسئلة النوارس – عبد الله الخشرمي – النادي الأدبي الثقافي بجدة سنة 1990 : 13

(18) ديوان جريان في مادة الجسد – ميسون صقر – سنة1992 : 29

(19) ديوان يأتي العاشقون اليك – محمد الفيتوري – دار الشروق سنة92 : 16

(20) ديوان قبر لينقض – محمد عيد ابراهيم – القاهرة سنة1991 : 19 ، 20

(21) ديوان إشراقات رفعت سلام – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة92 :10.16.9

(22) ديوان دهاليزي والصيف ذو الوطء – حلمي سالم – رياض الريس للكتب والنشر لندن14

(23) ديوان رماد الأسئلة الخضراء – محمد ابراهيم أبو سنة – دار الشروق سنة 24:90

(24) ديوان شمس الرخام – جمال القصاص – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة91 :9

(25) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – محمد بنيس – دار التنوير للطباعة والنشر بيروت سنة 1985 : 103

(26) ديوان رماد العيون – بدر توفيق – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة108:80

(27) انظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : 268 ، 269 .

(28) ديوان الأحاديث – أحمد الشهاوي – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 35:1993

(29) ديوان فاصلة ايقاعات النمل – محمد عفيفي مطر – دار شرقيات القاهرة سنة 1993 : 42

(30) ديوان ثرثرة لا أعتذر عنها – محمد مهران السيد – دار الموقف العربي سنة 1978: 29 ، 30

(31) ديوان أبداً .. إلى المنافي – ممدوح عدوان – إصدار دائرة الثقافة منظمة التحرير الفلسطينية: 72

(32) ديوان أوقع في الزغب الأبيض – أمجد ريان – دار شعر بالقاهرة سنة 1990 : 49، 50

(33) ديوان وصول الغرباء – أمجد ناصر – رياض الريس للكتب والنشر – لندن12-13

(34) ديوان أمل دنقل : 106

(35) ديوان سليمان الملك – محمد سليمان – الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة سنة 1990 : 34

(36) ديوان كل غيم شجر كل جرح هلال – حسن فتح الباب – الهيئة المصرية للكتاب سنة 1993 : 111 ، 112

(37) ديوان أبواب إلى البيت الضيق – بلند الحيدري – رياض الريس للكتب والنشر لندن : 46

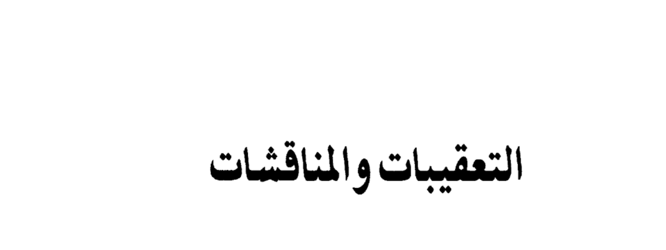
(38) ديوان بيادر الجوع – خليل حاوي – منشورات دار الآداب – بيروت سنة 65 – 7 .

(39) انظر : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي – د.علي يونس – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993 : 173 ، 174

(40) السابق : 175 وما بعده.

(41) ديوان آية جيم – حسن طلب – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1992 ص 27

****



التعقيبات والمناقشات



الدكتور عبدالقادر القط - رئيس الجلسة

شكرًا للدكتور محمد عبدالمطلب، والآن أقترح مادمنا قد جمعنا بين الندوتين في جلسة واحدة ألا نمضي في قراءة بحثي الجلسة الثانية قبل أن نناقش ماجاء في البحثين الأولين حتى لا تختلط الآراء في أذهاننا ويظل ما استمعنا إليه حاضرًا في عقولنا، وتكون المناقشة مناقشة مجدية، واقترح أيضًا اختصارًا للوقت من ناحية، وإفادة من التجارب السابقة في الندوات التي استمعنا إليها أن نحاول قدر الطاقة أن نختصر عدد المعلقين، وأن يرفع المعلقون شعار: ويؤثرون على أنفسهم ولو كان لديهم مداخلة!. فربما كان من الأجدى أن نقتصر على عدد لا أريد أن أسميه تمامًا، ولكن أرجو ممن يريدون أن يتحدثوا حديثًا لا غنى عنه أن يتقدموا بأسمائهم، والذين يرجون أن يؤجلوا ذلك إلى حديث شخصي مع صاحب البحث أن يتنازلوا عن طلب الكلمة.

الدكتور دريد الخواجة

شكرًا للسيد الرئيس، وشكرًا للباحثين على ما أمتعونا به من نظرات ونقدات وقضايا تمس جوانب كثيرة مما نهجس به جميعًا أنا لا أريد أن أطيل، أريد أن أتناول قضية طرحها الدكتور محمد عبدالمطلب عندما تناول ظاهرة الغموض وقال: إن الشعراء المحدثين يدركون هذه الظلمة، وهذا التضبيب، وأنهم يعرفون تمامًا بأن ما يكتبونه ظلمة فعلاً وحاول أن يؤكد على هذه الظاهرة دون أن يستبطن أبعادها الأخرى، فهناك شعراء حداثيون فعلاً يدركون هذه الظلمة، وأعتقد بأن من يدرك ذلك يقدم لنا شعرًا جديرًا، بمعنى أن يكتب لنا غموضًا فنيًا نستطيع أن نتواصل معه بنسب ودرجات، أما الذين يعرفون بأنهم يكتبون ظلمة ولكن لا يدركونها فهم الكثرة الكاثرة، وبعضهم يجهل هذه الظلمة من الشعراء الحداثيين وهو يعتقد بأنه يكتب شعرًا حداثيًا ولا يليق به أن يكتب هذا الشعر إذا لم يكن مبهمًا أومستغلقًا. وأنا أرى أن أسباب هذه الظلمة ليست وعيها فقط، بل هناك أسباب عديدة، من هذه الأسباب والدواعي: قصور الأدوات لدى كثير من الشعراء المحدثين، وأيضًا الشاعر يرى بأن هذا لا يعيبه مطلقًا فهو موقف أيضًا، موقف من الحداثة الشعرية، وأيضًا كثير من الشعراء يقع في هذا الإبهام - وأؤكد على كلمة إبهام - لأنه عندما يكتب القصيدة يسير في إغواء اللفظ، يغويه اللفظ فتغدو القصيدة منفصلة عنه

تمامًا، ويكتب كلامًا لغويًا قد لا يعني شيئًا بالنسبة إليه بداية، أيضًا أرى بأن هناك بعض الأمور التي يمكن أن تؤدي إلى هذه الظلمة: منها القمع الذي يعيشه الشاعر الحديث، قمع حقيقي على مستوى السياسة، على مستوى المجتمع، على مستوى الأسرة أحيانًا، على مستوى البيئة، فهو لا يريد أن يصرح بما في نفسه، ولا يريد أن يوصل ما في نفسه إلى الآخرين، فيلجأ إلى بعض الأساليب المواربة التي لا تستطيع جهة من الجهات، أولا يستطيع أحد ينال منه عندما يعرف ما وراءه. فالقضية التي أراها أنا في هذا الاتجاه أن الدكتور الفاضل قام بشيء من الانسحابات الكاملة على مجمل الظاهرة، ومن هذه الانسحابات ما قاله فيما يتعلق بمراجع النحو: أن الشعراء المحدثين حطموا النحو، حتى استعمل هذا الكلام: «حطموا مراجع النحو تحطيمًا كاملاً»، وأعتقد أننا جميعًا نعرف بأن كثيرًا من الشعراء المحدثين لم يحطموا هذا النحو، وإنهم يكتبون شعرًا جديرًا وفيه صحة نحوية، والتجديد في اللغة لا يعني أبدًا تحطيم النحو.. وشكرًا.

الدكتور عبدالسلام المسدي

استمعنا إلى عرضين انطلاقًا من بحثين لعلمين من أعلام الأسلوبية العربية المعاصرة تنظيرًا وتطبيقًا، ولولا أنني أخشى على كبريائهما لأفضت في الإطراء إفاضة، ولكن لنختصر. لي وقفة مع أخي الدكتور محمد عبدالمطلب في نقطتين الأولى: أريد أن أضيف إلى أن ما قدمه اليوم وما قرأنا - قد لا يكون قصد إلى ذلك - يفيد في ضربٍ من صلاحية التأسيس، أعني أنه استطاع أن يكسر طوق تحصيل الحاصل، كأننا اليوم في بيئتنا العربية أصبحنا نتعامل من منطلق مسكوت عنه هو أن الناقد الحداثي لا يمكن إلا أن يكون مزكيًا لقائل الشعر الحداثي، فنعم ما سمعتم، وليست المهمة سهلة، قلت هي صلاحية تأسيسية جديدة فلتستمر ولنستمر معك في هذا.. النقطة الثانية ستكون مشاكسة ودية سيتسع لها صدرك على ما أعتقد، فلفظ خطاب مصطلحًا ومتصورًا كما ورد في بحثك أخي العزيز، وقد تسليت بالبحث في مفهوم كلمة خطاب كما وردت، وليس من باب التسلية العبثية، لأنها كانت في بحثك متواترة بكثافة مع غزارة واكتناز إلى حد كاد يصل إلى ما نسميه في الأسلوبية بالتشبع، والتشبع ينفي طبعًا عن المصطلحات خصوصيتها.

وأستعرض في عجالة جملة القوالب أو الثنائيات التي جاءت لديك كما وردت: الخطاب الأدبي، الخطاب اللغوي، الخطاب النقدي، الخطاب العربي، الخطاب التطبيقي، الخطاب الشعري، الخطاب الإبداعي، الخطاب القرآني... وهي من مصطلحات البحث، ثم جاءت في سياقات غير ثنائية: خطاب لا يعرف الانضباط أو العقلانية، خطاب سوف يتحول إلى كائن مشوه، كل خطاب يطرح مدخله الخاص، هوامش لا تدخل في صلب الخطاب، المنطقة المحايدة بين اللغة والخطاب، تأويل يفرض على الخطاب طبيعة شكية، منهج صالح لممارسة مهمته داخل الخطاب، رد الخطاب إلى أصوله، مواجهة الخطاب، تشكيل الخطاب، يعمل كل خطاب على تأسيس ظواهره الإبداعية.

بعد هذه التسلية، حللت أن مصطلح الخطاب في هذا البحث عندكم قد يعني: النص، وقد يعني: نسيج اللفظ بمعنى النظم، قد يعني: الغرض أي الدلالة، ثم تسليتُ بأن حاولت أن أترجم سياقات لفظة (خطاب) في بحثكم إلى اللغة الفرنسية فوجدتها حينًا يتعين ترجمتها بـ Dixour ثم Texte ثم Message... الخ.

ألجأ إلى هذا لأن اللغة الثانية (الميتالنكاج) هو الذي يعيننا أحيانًا.

إلى أي شيء أريد، قلت هي مشاكسة ودية، ولكنها ربما عنتني وتعنينا معًا، إلى مشكلة توازي المجاز في خطابنا النقدي مع الخطاب العلمي المقنن، أرجو استكمالا لهذه العبثية الجادة أن يراجع الدكتور محمد عبدالمطلب بحثه من هذه الزاوية وأن يقوم بالعملية التالية: ألى أي مدى سيستشعر أنه قادر على أن يعوض بعض سياقات كلمة خطاب بكلمة أخرى؟ وسيقول لنا ماهي هذه الكلمات لنعود إلى تغذية راجعة -Feed back- في نفس الوقت مصطلح لساني يهمني وأسلوبي يهمنا بصفة مشتركة، وأشكرك على رحابة صدرك، ورحابة صدر السيد الرئيس، شكرا....

عبدالله حمادي

إن عملية الخوض في استكناه ماهية الخطاب المعاصر لم تعد من العمليات السهلة، بل ماتزال إلى يومنا هذا من العمليات المعقدة، وخاصة إذا نظرنا إلى شعرنا المعاصر في ضوء الشعر الغربي المعاصر لأن الشعر الغربي المعاصر إذا أردنا مثلا أن نبحث عن

الدوافع التي أدت بالشاعر المعاصر إلى أن يكسر أو يفرض القطيعة بينه وبين متنه الشعري القديم، وكذلك بينه وبين المتلقي فنجد الكثير من الأسباب والمسوغات التي أدت إلى وجود شاعر كـ «بودلير» يختلف تمام الاختلاف عن شاعر كـ «كورنيه» وغيره من الشعراء لأنهم يقولون إن الإبداع سار في مرحلتين، الإبداع بصفة عامة بما في ذلك الشعر وحتى الفنون التشكيلية، فإلى غاية «بودلير» كان الإبداع موكلاً – تقريبا – بأن يقنع المتلقي.. وبعد ذلك تحصل عند المتلقي مايسمى بعملية «الجاذبية أو التجاذب مع النص»، يعني أن المتلقي يسمع القصيدة وبناء على مافهم من القصيدة من خلال القرائن التي يفترض وجوبا أن تكون موجودة في البناء البلاغي في القصيدة، كأن تكون ضرورة القرينة المنطقية واجبة بين المشبه والمشبه به، الشعر المعاصر أصبح لا يبالي بذلك، بل أصبح يعمد إلى قرائن غير منطقية وإلى استعمال حتى ـ لغة غير عاقلة، وهو ما يصطلح عليها باللغة غير العاقلة، من هنا أصبح الخطاب الشعري المعاصر موكلا بتقديم لوحة فنية أمام المتلقي وينتظر منه ـ من هذا المتلقي ـ أن تخلخله ويحدث هناك نوع من الانفعال، بعد هذا الانفعال تأتي درجة الفهم، وهي المحاولة التي يقوم بها النقاد مثل زميلنا الأستاذ، هي محاولة البحث: أين يكمن جوهر هذا الانفعال؟ إذن فالفرضية فرضتيان: الخطاب القديم كان يوجه إلى المتلقي فيفهم المتلقي وبعد ذلك تحصل عملية الانفعال، الخطاب المعاصر أصبح يوجه إلى المتلقي يسترق أو يفتكّ منه الانفعال وبعد ذلك إن شاء المتلقي أن يفهم أو لا يفهم، وكل هذه الأمور لها مسوغات في التراث وموجودة. تطرق الأستاذ كذلك إلى عملية الغموض.. في الشعر المعاصر تقريبا اصبحت ظاهرة ضرورية في الشعر، ألا يعتقد الأستاذ أن ظاهرة الغموض هي تطوير كذلك لعملية ما يسمى في النقد البلاغي القديم «الغلو» التي أشار إليها كثير من النقاد، لأن الغلو كان مستكرهًا ومحببًا في بعض الحالات، ثم تطرق الأستاذ كذلك إلى عملية قال: إن في مسار الشعر العربي دائما كان هناك تجريب، أنا شخصيا أتفق معه، ولكن كان هناك تجريب واع وتجريب غير واع، لأننا لا يمكن أن نقارن تجربة أبي تمام بشعراء آخرين، أبو تمام كان يدرك ما معنى عمود الشعر، وعمود الشعر هو شيء مقدس عند العرب، هو ذوق العرب وتقبلها لنوع معين من الجاذبية الفنية، لكنه اعتمد اعتمادا جازما وإدراكا واعيا من طرفه أن يكسر ذلك العمود، فجعل رجلا كالآمدي ـ مثلا ـ يأخذ عليه ـ سأضرب مثالا واحدا – بيتا لما سمعه يقول يريد

أن يصف الحلم فيقول «رقيق حواشي الحلم» قال: هذا لم تعهد العرب بسماعه لأن الحلم اعتادت العرب أن تقرنه بالجبال «أحلامهم تزن الجبال» فهذا التكسير من طرف أبي تمام هو تكسير واع، الشعر المعاصر أقدم على هذه العملية ـ أيضا ـ قدوما واعيا، ولكن تمنيت من الاستاذ أن يفصل ما الدوافع التي جعلت الشعر المعاصر.. وأكرر أن الشعر الغربي هناك الكثير من الأشياء التي أدت به إلى هذه الطفرة، أما الشعر العربي فالغالبية الساحقة من الشعراء المعاصرين ركبوا هذه الموجة من باب التقليد أكثر من باب التجريب الواعي. وشكرا للاستاذ الفاضل..

د. سالم عباس

شكرا سيدي الرئيس، وشكرا للدكتور محمد عبدالمطلب الذي يمتاز عن غيره من نقاد الحداثة بوضوح الطرح، وبجلاء الرؤية، مما يكشف عن قضايا كثيرة يخفيها آخرون، وأنا لدي ـ في الواقع ـ مجموعة من الملاحظات لا أظن أن الوقت يتسع لها، لكنني سأبدأ من ملاحظة جزئية ثم أنتقل بعد ذلك إلى بعض الملاحظات العامة، أول شيء أثارني في هذا البحث ـ وهو الملاحظة الجزئية ـ الصفحة الثانية والثلاثين من البحث حين استشهد بنص شعري.. هذا الاستشهاد أثارني في الواقع من جانبين، الجانب الأول: اختيار مثل هذا النص في هذا البحث القيم، والجانب الآخر: مقولة القوة والفعل التي صاحبت هذا النص.

فيما يخص الجانب الأول: فإن اختيار مثل هذا النص يتضمن في الواقع ـ تشجيعا لهذا اللون من الكتابة، وهو نص ـ في الواقع ـ لا أدري ما علاقته بالشعر؟ ويبدو أن مثل هذا الاختيار يرفده علم اللغة الذي استسلم لمقولاته كثير من النقاد، فلم يعد يهمهم النص الجيد، وإنما أي نص مادام يصلح لعرض هذه المقولة النقدية من خلاله، وهذا ـ في الواقع ـ أمر خطير لأنه يدفع العابثين إلى مزيد من العبث.

أما الجانب الآخر: فيتعلق ـ كما ذكرت ـ بمقولة القوة والفعل التي جاء ذكرها في البحث، والتي صاحبت هذا النص، لاشك أن لا أحد ينكر أن هناك ماهو موجود في النص بالفعل، وما هو موجود بالقوة، وهذا يتحقق في أي نص قديم أو حديث، ولكن التطبيق على

نص كهذا يسيء إلى هذه المقولة فيما أظن، وقد يفتح الباب واسعا على مصراعيه لكي يقال ما يقال دون معيار ضابط، وبذا يفقد النقد موضوعيته التي يلح عليها أصحاب الحداثة النقدية، ثم لا أدري كيف يمكن التوفيق بين مقولة القوة والفعل التي اوردها الدكتور، وبين مقولة التجريب الحداثي، حيث تحول التجريب إلى نوع من الكتابة تستهدف ذاتها، وأصبح الابداع مشغولا بذاته – كما يقول الدكتور عبدالمطلب – مما أدى إلى تهشيم أية مرجعية لهذا الشعر وقطع صلته بأي معنى، وتفرغه للشكلية الصرف، ولم تعد هناك صلة تربطه بالعالم الخارجي أو الداخلي، بل لم تعد ثمة صلة تربطه بوظيفة الشعر، لأن هذه الوظيفة مرتبطة بالمرجعية الغائبة، وإذا كان التجريب كذلك فقد انتفت المعايير والحدود هذا الانتفاء المطلق، وبذلك تنتفي أية مرجعية نقدية نحكم بها على هذا التجريب، وإذا صح ذلك كله كان من حق أي إنسان أن يهذي أو يهلوس وينشر هذه الهلوسة على زعم أنها من الشعر الحداثي، أو أنه شاعر حداثي، وليس من حق أي أحد أن ينكر عليه ذلك ومن حق الناس ـ أيضًا أن يسيئوا الظن بالشعر.

الملاحظة الأخرى: يرى أستاذي الفاضل الدكتور عبدالمطلب أن الشعرية العربية القديمة غلبت فيها الجماعية على الفردية ولهذا استخلص النقاد منها عمود الشعر الذي حاصر الإبداع في دائرته كما يقول، بينما الشعرية الحديثة على النقيض من ذلك فهي تقوم على الفردية، وهذا حكم ـ فيما أرى ـ ضخم لانه يلغي الشعرية العربية على امتداد تاريخها العريق بجرة قلم، والحق أن نظرية عمود الشعر شهدت خروجا متكررا عليها بدءا من مطلع العصر العباسي، وشكل الشعراء بعد ذلك نظرية شعرية موازية لعمود الشعر كما هو معروف، وتابعت العصور اللاحقة (العباسية وما تلاها) استحداث شعرياتها الخاصة، وإنه لمن الخطأ أو عدم الدقة أن نظن أن شعرية العصور المتأخرة ـ مثلا عصور الانحطاط – هي شعرية العصر العباسي الأول، أو شعرية العصر الجاهلي، أو أن نظن أن شعرية أصحاب الاتجاه العاطفي هي شعرية أصحاب الاتجاه الفني في العصر الواحد. وليس ما تفضل به أيضا عن غلبة الفردية من الشعر المعاصر دقيقا فنحن نستطيع ـ على قصر عمر هذا الشعر – أن نجد فيه تقاليد وأعرافا ادبية أوشكت أن تستقر. فمن يجادل في مرحلة الاتكاء على الأسطورة في شعرنا الحديث، أو في مرحلة القناع أو غير ذلك؟ ومن يستطيع أن ينكر أن الحداثة الشعرية في سورية ـ مثلا ـ ولبنان مغايرة لأختيها في

مصر والعراق؟ ومن منا يستطيع أن يجادل في أن بعض الشعراء الكبار قد أرسوا تقاليد شعرية واضحة تجاوزوها هم وظل مئات الشعراء يدورون في إطار هذه التقاليد ويرسخونها؟ وشكرا.

الدكتور عبد القادر القط - رئيس الجلسة

شكرا للدكتور سالم عباس، وأرجو أن تأذنوا لي أن أخرج على تقاليد الندوة المتبعة فأدعو الدكتور عبدالمطلب على سبيل الطرافة والفائدة أن يقرأ النص الذي أشار إليه الدكتور سالم عباس.

الدكتور محمد عبدالمطلب - باحث

الواقع إذا قرأنا النص فأنا أريد أن أقول: إن هذا الشاعر قد سألته عن هذا النص الذي كتبه، قال: أنا كنت أسير في الطريق وأحسست أنني سأنفجر، وأردت أن أعبر عن هذا الانفجار بأي لغة كانت، فقلت:

من ضلع صحراء قد اشتدت
سما
إذا مر رشقت به حربة من وحدة ما
فحمية
صدأ يتناسل حتى فرغ نقطة
ابيضّ كمخاضة
برقٌ فراغ ما لم يعلمه ضل
راكد كسماء
في مدخلها سراب
ليس عرضة لهدف
إنما صار
احتمل زمانه فخرج

كان هذا النص في سياق كيف أن الشاعر الحداثي يغيّب أكثر مما يستحضر، ولذلك أنا حاولت أن أرد النص أو أستكمله، فكان كالآتي:

من ضلع صحراء قد اشتدت (حرارتها - طبيعتها - صخورها)

سما (الإنسان - الذات المبدعة - الذات المتكلمة)

إذا مر (الغائب - الضد - الراحل في الصحراء - الواقع)

فحمية (تحيط به نتيجة لرشق الحربة)

صدأ يتناسل حتى فرغ نقطة (نقطة من صدئه الأسود)

ابيض كمخاضة (تفرغ ما بداخلها إلى خارجها)

برق فراغ ما لم يعلمه ضل (في تلك الصحراء - المتاهة - الواقع)

(العالم) راكد كسماء (راكدة)

في مدخلها سراب (يؤكد الضياع ويوسع دائرته)

ليس عرضة لهدف

وإنما صار (السائر في الصحراء - الواقع - المرشوق بالحربة يظن السراب حقيقة)

احتمل زمانه فخرج (إلى زمان جديد يحقق فيه واقعه المقبول)

إلى آخر النص بما قلت: الواقع والقوة. وشكرا.

د. عبد القادر القط رئيس الجلسة

شكرا لهذه الترجمة البارعة في تصرفها، والآن ندعو الأستاذ الدكتور علي جعفر العلاق للحديث.

الدكتور جعفر العلاق

لي ملاحظة قصيرة تخص بحث الدكتور الطرابلسي، والدكتور الطرابلسي كعادته دائما يفاجئنا باجتهاداته الشيقة والعميقة حقا، أشار بعبارة الحنين إلى البدايات مفسرا الروح الأسطورية في الشعر، وبذلك وضع يده على عنصر من عناصر الجمال والتأثير

في القصيدة الحديثة، لكنني أحسست أن هذه العبارة على ما فيها من شاعرية قد تذهب بنا إلى أن هذه الملامح الأسطورية وهذه الروح تقتصر على شحنة القصيدة الداخلية، على روحها الداخلية فقط لا على تجسداتها النصية لأننا نرى في الكثير من شعرنا الحديث وفي قصائدنا المهمة أن الروح الأسطورية تتجاوز مجرد الشحنة الداخلية لتصل إلى مفاصل النص، أي حين ينشحن النص بالخارق من الافعال والتحولات العصرية على البشر، حين تعود اللغة إلى بكارتها الأسطورية، ويستيقظ هاجس المجاز إلى أكثر حدوده شراسةً .. يؤنسن الجمادات ويحسس المفاهيم ويخلط الأمكنة والأزمنة، وبذلك يكتسب النص مرونة الحلم، وما في اللامنطق أحيانا من فوضى محببة وجميلة.. هذا ليس سؤالا وإنما مجرد فكرة، وشكرا للأستاذ الطرابلسي مرة أخرى..

الدكتور محمد فتوح أحمد

التحية واجبة إلى هذه الحلقة وباحثيها، وهي تحية من القلب على الأقل لأن لغة الخطاب النقدي في هذه الحلقة هي لغة توصيل وليست ـ كما ألفنا في بعض الحلقات ـ لغة تعطيل. لي أمنية كنت أتمنى أن لو حققها الأستاذ الدكتور الطرابلسي، فقد ذكر لنا مصادر عديدة للخطاب الشعري المعاصر: منها الأسطورة، ومنها التاريخ، وكنت أتمنى أن لو توقف عند أحد هذه المصادر وبين لنا كيف يتشكل هذا المصدر عبر التجليات الشعرية بأشكال مختلفة، ذلك أن واحدا من هذه المصادر ولنقل الأسطورة ـ على سبيل المثال ـ يتعرض في التجلي الشعري لأشكال مختلفة، فقد يستخدم الشاعر الأسطورة استخداما استنساخيا، وقد يستخدمها بالقلب أي يقلبها، وقد يستخدمها بالتحريف – كما كان يغرم شاعر مثل السياب – كنت أتمنى أن لو توقف عند أحد هذه المصادر وجلاه لنا جلاء يوضح لنا كيف يمكن للشاعر عبر رؤياه الفنية أن يجلو المصدر الواحد في أشكال فنية مختلفة.

الأخ الدكتور محمد عبدالمطلب بحثه محكم، قدمه لنا بطريقة لا تخلو من لباقة ونزعة علمية واضحة، لكن ماهي آلية الحداثة التي خرجنا بها من هذا البحث؟ لقد توقف مرة عند الحداثة بمستواها الزمني، فقدم لنا شعراء الخمسينات والستينات والسبعينات، ثم إذا به يلجأ بعد قليل إلى التوقف عند «أقانيم» الحداثة بما هي حداثة فنية، فتحدث عن التجريب

والإيقاع وما إلى ذلك. ترى ماهو المفهوم الذي يريد الدكتور عبدالمطلب أن يزودنا به عبر هذه المحاضرة القيمة؟ هل هذا هو المفهوم الزمني للحداثة؟ أم هو المفهوم الفني لها؟ أعتقد أن هذا هو المأزق ليس الذي وقع فيه هذا البحث فقط، بل هو مأزق الحداثة العربية على وجه العموم منذ ابن قتيبة، لأن ابن قتيبة الذي قال لنا في مقدمة كتابه عن الشعر والشعراء: انني لم أقف عند المتقدم منهم، لم أنظر إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر منهم بعين الزراية لتأخره، ما لبث بعد قليل أن قال: وليس لمتأخر الشعراء أن يقف على كذا لأن الأقدمين وقفوا على كذا، وليس له أن يرد المياه العذبة الجواري لأن الأقدمين وردوا الأواجن الطوامي، فهذا المأزق - بين ماهو فني وما هو زمني - ليس جديدا على ساحة الحداثة العربية، وكنت أتمنى أن لو استطاع الدكتور محمد عبدالمطلب أن يخلص نفسه وأن يخلصنا معه من هذا المأزق على شكل إجراء ما يتوقف عنده، ويستطيع أن يقدمه لنا على نحو لا يخلو من موضوعية. الدكتور محمد عبدالمطلب أيضا تحدث في الغموض ولفت نظري أنه نسب أو عزا الغموض في القصيدة العربية الحديثة إلى غياب المواضعة، وكأن اللغة الشعرية لغة مواضعة، اللغة الشعرية حتى في العصور القديمة لم تكن لغة مواضعة مطلقة، حتى اللجوء إلى النزعة المجازية وعملية الانحراف أو انزياح الدلالة، ثم الآن اللجوء إلى عملية الإيحاء عند الرمزيين والمحدثين ومن تلاهم، كل هذا ينفي الاحتكام إلى مبدأ المواضعة، فليس السر في غموض القصيدة الحديثة نابعا من غياب المواضعة بقدر ماهو مردود إلى أمرين فيما أرى، الأمر الأول: دقة الحالة النفسية المعبر عنها والأمر الثاني: ضيق اللغة الوضعية من وجهة نظر الشاعر المعاصر. وهذه هي المشكلة التي لخصها النفري وأنت نقلت هذا النص عنه بلباقة عندما قال: مشكلة الشاعر، أو مشكلة المتصوف ـ من وجهة نظره ـ رحابة الرؤية وضيق اللغة، هذه هي المشكلة.. بلورة القضية على هذا النحو «رحابة الرؤية وضيق العبارة»، الأمر الذي يوقع الشاعر المعاصر في مغبة الغموض، وفضلاً عن هذا فإن الغموض بهذه الطريقة غموض ضروري ولكنه ينقلب من الضرورة إلى الضرر إذا تحول إلى نوع من الغموض اللفظي أو التعقيد أو المعاظلة، وكثير ما هم هؤلاء الشعراء الذين يقعون في مثل هذه الأمور.

ما سمعته اليوم ذكرني بحديث كتبه أناس منذ خمسين عاما وقرأته منذ مدة من الزمن، كلام حبّره بشري فارس في مصر، ويوسف غصوب في لبنان، وإلياس أبو شبكة وسعيد عقل وكذا.. عن عملية تعطيل الدلالة، وارتجال اللغة، وإحياء المهجور، واللعب في الاسلوب بما يوائم الحالة النفسية، ترى ألم تكن هذه الدورة من دورات دراسة الشعر بحاجة إلى بحث يجلو لنا جذور الحداثة العربية، نحن نقلنا المفهوم الأوربي قفزة واحدة غير ناظرين إلى أن ثمة قنطرة تمثلت في هؤلاء الذين كتبوا منذ أوائل القرن العشرين عن مفهوم حداثي يستلهمونه من المفهوم الأوربي ويمزجونه ببعض مفاهيم يستقونها من البيئة ويستقونها من التراث. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور سليمان الشطي

مادمت المتكلم الأخير فسأختصر حتى لا أكون ثقيلا.. بسرعة وإيجاز، طبعا الشكر واجب للمحاضرين وللسيد الرئيس. ملاحظتي متصلة ببحث الدكتور محمد عبد المطلب الذي شدني حديثه أو لغة البحث الذي عرضه علينا، وكانت لغة وصفية، لا أقول خلت من الرأي، ولكن هذا الوصف ولد في نفسي تساؤلاً كان يتبدى كأنه اتهام، لا أقول مبطن ولكنه محدد في هذه اللغة الوصفية، لأنه وضع أمامنا مزالق خطيرة جدا وصل إليها الشعر الحديث، وكان هذا الانطباع الذي أقوله ـ دون خوف ولا وجل ـ انه يتجه نحو السلبية، فهو مثلا في إشارته إلى التعامل مع العتمة المستهدفة، هذه العتمة وصفها ـ أيضا ـ باتهام خطير وهو: الكهنوت، وكلمة «الكهنوت» ـ أيضا لها دلالة خطيرة في اذهاننا، وتهمة خطيرة لهذا الشعر، وأوصلنا ـ أيضا ـ بوضوح إلى اسقاط الرسالة اذا ترفعنا عن استخدام كلمة المعنى، بمعنى أن الشاعر تخلى عن رسالته إزاء نفسه وإزاء الآخرين، وهذه قضية ـ أيضا ـ خطيرة جدا قالتها هذه اللغة الواصفة. كما أشار أيضًا إلى تحطيم اللغة الذي تحول من خروج على المألوف ـ كما هو متوقع من لغة الشعر ـ إلى الدخول في عالم الفناء كأنا دخلنا في ثقب أسود، وهنا تصبح الوقفة واجبة من أصحاب هذه الدعوة.

كل هذه التهم ـ وهي خطيرة جدا ـ جاءت بهذه اللغة الوصفية المحكمة التي حملت رأيا داخليا، وقد دخل معهم النقاد في هذه الدائرة، لا أدري هل أصبح الفهم مكروهًا

منبوذا؟ هل وصلنا إلى عدمية جديدة مسيطرة؟ هذه انطباعات أعتقد أنها خارجة من نص دراسة الدكتور عبدالمطلب. وشكرا.

د. عبدالقادر القط

في نهاية التعقيبات أرجو أن أوجه الشكر إلى السادة الذين تحدثوا، وإلى هذه الروح الطيبة الهادئة العلمية،وهذا التقدير الجميل منهم للمتحدثين الجليلين وأرجو أن تسود هذه الروح كل مناقشاتنا في المستقبل، فالذي يتعرض لبحث في موضوعات تثير كثيرا من الجدل يقدم أحسن ما لديه، وعلينا أن نقدر هذا الجهد، وأن نضيف إليه، وهذه روح جديدة طيبة كما قلت في هذه الندوة أشكرها، وأرجو أن تمضي معنا في كل ندواتنا التالية. والآن أدعو الدكتور الطرابلسي لكي يتحدث عما يمس حديثه من هذه التعليقات.

تعقيب الباحث الدكتور محمد الهادي الطرابلسي

شكرا سيدي الرئيس.. في الواقع لم تكن حصتي في الامتحان كبيرة، حُرمت المشاكسة وفرصة النقاش المستفيض. وهذا سيوفر علينا بعض الوقت، وإني لشاكر للدكتورين الزميلين علي جعفر العلاق ومحمد فتوح على ماتفضلا به من إضافة لعملي، وأقول إن هذا العمل فعلا مكتنز ويفتقر إلى التوسع في مسألتين، المسألة الأولى: مظاهر توظيف الأسطورة، والمسألة الثانية: التمثيل لكل مظهر بالشواهد المناسبة.

إنما اختصرت العمل - أولا - استجابة لمقتضيات اللقاء، ثم كذلك ليكون بعد ذلك التوسع في الظواهر وضرب الشواهد بقدر ما أفيد به من مناقشة المناقشين وملاحظات الدارسين، فهي فرصة أخرى إن شاء الله تتاح يكمل بها العمل من هذه الناحية، الذي قصدته خاصة هو أن أبدي رأيا وأوضح رؤية في هذه القضية التي عرضتها عليكم وتقبلتموها بكل سخاء فأشكركم وأشكر السيد رئيس هذه الجلسة.

تعقيب الباحث الدكتور محمد عبدالمطلب

الحقيقة أنني أتقدم بالشكر للسادة الذين قاموا بالتعليق، فقد أضافوا - فعلا - أشياء لابد أن يعيها الباحث وهو يعيد طرح هذا الموضوع مرة أو مرات، فالدكتور دريد في الواقع

ما قاله كان إضافة.. العالم الجليل الدكتور عبدالسلام المسدي قد قدم إحصاء لاستخدام كلمة الخطاب ورده إلى اللغة الفرنسية إلى كلمة (ديسكور). وأنا اقول: أنني عندما استخدمت كلمة «خطاب» رددتها إلى الموروث البلاغي، وليس إلى اللغة الأجنبية فالبلاغيون القدامى استخدموا كلمة «خطاب» بمعنى: توجيه اللغة إلى متلق فردي أو إلى متلق جماعي، وأقول لك بصراحة إنني لا استخدم مصطلحًا اسلوبيًا إلا إذا وجدت له معاونة تراثية، إذا كان المصطلح وافدًا بالكامل فإنني احترس جدا عند استخدامه، وبرغم ذلك فأنا معك، ويبدو أنني وظفت اللفظ أو المصطلح في سياقات متناقصة، وأعدك أنني سأتلافاها في المستقبل إن شاء الله. بالنسبة للدكتور عبدالله حمادي: ظاهرة الغموض إذا أردت أن تردها إلى الموروث القديم فلا تردها إلى مقولة أبي تمام «رقيق حواشي الحلم» لأن هذا الشاهد إنما يكون في كسر قاعدة المجاز وليس في الغموض، وإذا أردت أن تربط الغموض فلتربطه بالظواهر البلاغية في التعقيد أو المعاظلة. الدكتور سالم: الواقع أنني معك في الاستشهاد بنص الشعر الذي قرأناه، ولكنني أردت أن أكون وصفيا – حقيقة – وأقدم كل ما صادفته من ظواهر في شعر الحداثة سواء أكانت ظواهر مقبولة أو مرفوضة، أنا لم أقدم رأيا محددا حول هذه الموضوعات، وكما نعرف أن مسألة التقييم مسألة نحترس منها بعض الشيء، أو نتحفظ أمامها بعض الشيء، لكن هو طرح قد تقبله أو لا تقبله، لاشك أن لك مطلق الحق في ذلك، إنما جماعية الشعر القديم وفردية الشعر الحديث أنت تنقضها بمقولة توظيف الأسطورة وجماعية هذا التوظيف، أنا اقول لك هناك توظيف للأسطورة مغاير تمامًا للتوظيف الذي رأيناه قبل ذلك عندما يقول الشاعر: «ووردة الدم» ويتركك أنت تستخلص هذه الأسطورة تستحضر السهر وردي وتستحضر قتله، وكل هذه القضايا، يعني لم تُطرح الأسطورة بالمعنى الذي طرح قبل ذلك، لايمكن أن تقول أن هناك جماعية في طرح الأسطورة، هناك إطار جماعي في اللغة على الأقل، لأنها لغة عربية، لكن لاشك أن كل مرحلة طرحت تقنياتها وأدواتها طرحًا مغايرًا، بل يكاد يكون مناقضًا للمرحلة السابقة. دكتور فتوح: مع أنه وعدني ألا يتكلم فقد تكلم، ومع ذلك فهو يقول إنني أثرت الغموض على كسر المرجع وان الشعر كله يكسر المرجع، أنا لم أقل إن الغموض يرجع إلى كسر المرجع وحده، بل ذكرت الاغتراب اللغوي والحضاري، ذكرت الإغراق في الرموز العرفانية والأسطورية واختزالها الشديد، ذكرت تحرك الدلالة في اللامعقول

واللاواقع واللامكان واللازمان، ذكرت الإيغال في الضمائر إلى حد ملغز، وهي ضمائر بلا مراجع أصلا، أو ضمائر بعدة مراجع، كل هذه اشياء ذكرتها مع الغموض ولم أقصر الغموض على ظاهرة واحدة. الدكتور سليمان: أنا معه فيما قاله جملة وتفصيلا وشكرا لحضراتكم..

****

د. عبدالقادر القط رئيس الجلسة

والآن ننتقل الى موضوع الندوة الثانية وهو موضوع: المخاطب أو متلقي الشعر، وسنستمع حول هذا الموضوع إلى بحثين، احدهما للاستاذ الدكتور صلاح فضل عن احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر، والثاني عن تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي للاستاذ الدكتور حسين الواد.

الدكتور صلاح فضل ناقد عربي كبير معروف، وأستاذ في كلية الآداب بجامعة عين شمس ومؤلفاته عن الاتجاهات الحديثة في النقد معروفة، ومنها منهج الواقعية في الابداع الادبي، ونظرية البنائية في النقد الادبي، تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي، شفرات النص، وبلاغة الخطاب وعلم النص، اساليب السرد في الرواية العربية. وكما ذكرت سيتحدث عن احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر.. فليتفضل.



احتياجات المتلقي
للخطاب الشعري المعاصر*

الدكتور صلاح فضل

فعل القراءة الخلاّق:

عندما نلقي نظرة فاحصة على فضاء القراءة العربية الراهنة، يتمثل لنا المشهد في ثلاث زوايا مثيرة، من منظور علاقة انتاج النصوص بعمليات التلقي طبقا للمنظومة التواصلية. فالشعر يشهد فورة انتاجية نادرة توحي بأنه يمر في أحد عصوره الذهبية الحقيقية، بينما يعاني من إشكالية فعلية في التلقي. والمسرح – على العكس من ذلك يتقلص إنتاجه إلى درجة لافتة، في الوقت الذي يزداد الطلب عليه نتيجة لتطور المجتمعات العربية وحاجة المشاهد فيها لممارسة فنون الفرجة والتأمل بطريقة جماعية. ولا يكاد يفلت من هذه المفارقة سوى فن السرد في القصة والرواية حيث تكاد تتعادل حركة الإنتاج بآليات التلقي في سلاسة واضحة نتيجة لدخول فعاليات الإعلام المقروء والمرئي في معادلة التوازن.

فإذا تمعنا في حالة الشعر على وجه الخصوص، وجدنا أن هناك عبارات متداولة تشيع في الأوساط الثقافية العربية للتعبير عن هذه الإشكالية في تعالق الإنتاج بالقراءة تبدأ من صيغة «أزمة الشعر» أو «مأزق الحداثة» حتى تفضي إلى القول «بموت الشعر» وانتهاء زمانه نظرا لأننا في «عصر الرواية» إلى غير ذلك من التوصيفات التي تتجاهل حجم ونوعية الإنتاج العربي في الشعر خلال النصف الثاني من هذا القرن فتسقط عليه مشاكل التغير الكيفي في الوظيفة الاجتماعية والخواص الجمالية، دون أن تشير إلى بؤرة الإشكالية في تعالق الكتابة بالقراءة.

ولكي تكون مقاربتنا مؤسسة من الوجهة المعرفية على منظور علمي فلا بد أن نستعين فيها ببعض الأدوات المنهجية التي أسفرت عنها أبنية الثورات النقدية

(*) قدم الباحث ملخصًا لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

ومصطلحاتها في القراءة والتأويل؛ خاصة ما يتصل بجماليات التلقي والتفسير السيميولوجي للتواصل الأدبي، مع الإفادة بما يتم تعديله وتكييفه من مبادئ سوسيولوجيا الثقافة ليتلاءم مع معطيات علم النص بالحفاظ على الاتساق المنهجي الضروري.

لكن علينا أن نتساءل منذ البداية عن دور القراءة في إنتاج النص، فهذه هي النقطة التي تتركز عندها خيوط المسألة وتتشعب منها جوانبها العديدة. إذ يرى بعض نقاد نظرية التلقي أن النص في ذاته ليست له أية قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبي؛ فليس أمامنافي أية حال سوى «استخدام النص» أو ما يطلق عليه «عملية النص» التي تتضمن الإنتاج والتلقي معا. فالنص المبدئي في ذاته والذي لم تمسه يد قارئ لا يدخل مجال البحث أبدا. فنحن لا نلتقي إلا «بالنص المؤول» الذي باشره الباحث بالقراءة. وتتكون «عملية النص» هذه من مجموعة من الأحداث البسيطة نسبيا، مثل تلقي النص عبر قراءة واحدة أو من عدد الأحداث المنوعة والمتفرعة التي تتضمن تلقي بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول إلى تقييمه في ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه. وعندئذ يتبين لنا أن المهم في حقيقة الأمر ليست هي علاقة النص بالقارئ، بل القارئ بالقارئ. ففي تقدير هؤلاء النقاد «لا يتمثل موضوع البحث الآن في النصوص، وخاصة في النصوص المقدمة في شكل كتب، بقدر ما يتمثل في عمليات استخدام النصوص»[1]

وبهذا فإن تاريخ التلقي هو الذي يمثل تاريخ الأدب، ويعتمد على المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء، وذلك بهدف بناء منظومة مركزة من العصور والأجيال المتتالية، لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق، إلى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات وبحوث تجريبية عن عمليات التلقي الأدبي لوضع الخرائط الكلية للآداب الحديثة، وعندئذ سوف يلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية لتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة في النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها. ومن هنا فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحليل «الذائقة» وكيفية استقبال الأعمال الفنية، حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر، فما يقرأ خلال فترة معينة من قبل مختلف طبقات المجتمع ولماذا يقرأ ينبغي أن يكون السؤال الرئيسي للتاريخ الأدبي، وحسب هذه الرؤية فإن هناك قوى ومؤسسات هي التي تسهم في تكوّين الذائقة وتطوير حساسيتها من

أهمها المدارس والجامعات ووسائل الاعلام التي تسهم في صناعة منظومة القيمة الفنية. ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة[2]

ويقترح «jauss» طريقتين لرصد تاريخ التلقي الأدبي؛ إحداهما تتمثل في دراسة التاريخ الموثق لعمليات تلقي الأعمال الأدبية والمؤلفين المحددين، مع تفادي تكرار ما كان يطلق عليه تقليديا «مظاهر تأثير المشهورين من الأدباء فيمن جاء بعدهم»، والطريقة الأخرى تقوم على اختبار اللحظات الحاسمة في تحول الأذواق والعقليات الأدبية والفنية، وفي التحولات الثقافية الكبرى في نهاية الأمر. وكلا الطريقتين تفسحان المجال لمحاولات أوسع لفروص كبرى عن تاريخ القراءة وقراءة التاريخ الثقافي[3] وعندما يعتد نقاد جماليات التلقي بجمهور الأدب كموضوع للبحث النقدي فإنهم يتبعون في ذلك تقاليد المدرسة التشيكية، حيث كان يرى «موكاروفسكي» أن الموضوع الجمالي يتحدد بالأشكال الشخصية للوعي التي تتوفر لدى عدد مشترك من أفراد الجماعة في استجابتها للأداة الفنية المصنوعة «artefact»، كما كان «فوديكا» يدرس نمو الوعي الجمالي فيما يتضمن من مظاهر متجاوزة للأفراد يدخل فيها موقف العصر من فن الأدب، مستبعدا بشكل صريح من دراسات التلقي العناصر الذاتية التي تتوقف على حالات القراء المزاجية وذوقهم الشخصي البحت[4]

على أن إطلاق مصطلح «الأداة الفنية المصنوعة» على الموضوع الجمالي يعني أنه لا يتكون إلا إذا أصبحت دلالته المتعالقة ماثلة في الوعي الجمالي للقراء، فالأداة – أو النص – هي منبع الدلالة التي يتعين على القارئ بناؤها، وهي نقطة الانطلاق لكل التحديدات المتعينة للعمل الفني من قبل المتلقين. ومنذ اللحظة التي تتحدد فيها داخل نظم الأعراف الجمالية المتموجة فإن بنية الموضوع الجمالي تصبح في تحول مستمر. ويلاحظ أن ما يطلق عليه الأداة هنا يقابل النص الذي يفسح المجال لما وراء النص في المصطلح البنيوي،، وللعمل الأدبي عند «لوتمان»، وللعملية النصية عند غيره، أو النص الثاني في بعض التعريفات. والمهم أن هذه المصطلحات الأخيرة تجعل التلقي جزءا مكونا لمفهوم العمل الأدبي من الوجهة الجمالية والتاريخية، أو حسب تعبير «إيكو» فإن «النص إنما هو إنتاج

يشكل تأويله جزءا من آليته التوليدية، فتوليد النص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقعات حركة الآخر، كما يحدث دائما في أية استراتيجية، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال»[5]

وقد امتدت نظرية التلقي عند «موكاروفسكي» إلى الأفق السيميولوجي عندما أقام الجسور بين المحورين التاريخي والاستبدالي، على أساس أن العمل الأدبي علامة في بنيته الداخلية وفي علاقته بالواقع، وأيضا في صلته بالمجتمع من مبدع ومتلقين، فهو علامة متعددة الشفرات، مما يجعله يحمل دلالات تعود لنظم مختلفة طبقا لأشكال التمثيل المتنوعة. وبهذا يصبح العمل الأدبي كذلك علامة تاريخية بفضل الوضع التاريخي للمتلقين. ومن ثم فإن أنصار نظرية التلقي يهتمون على وجه الخصوص باستراتيجية العلامات؛ حيث يحقق المشاركون في التواصل الأدبي أغراضا ومقاصد متآلفة.

وبهذا فإن نظرية التلقي قد أدت إلى اعادة الاعتراف بتاريخية العمل الادبي، حيث جعلت استجابة القراء الجمالية جزءا من البنية الدلالية، فأصبح بوسع «لوتمان» أن يقول : «إن الواقع التاريخي والثقافي الذي نطلق عليه عملا أدبيا لا ينتهي بالنص، فالنص واحد من عناصره فحسب، ويتمثل العمل الادبي حقيقة في النص باعتباره نظاما من علاقات التناص يقوم في الواقع الخارجي الذي يشمل الأعراف الأدبية والتقاليد والمخيال الجماعي ويلخص «شميدث» الوضع بقوله «لقد أصبح التلقي يمثل عملية خلاقة للمعنى تتولى تنفيذ التعليمات الماثلة في المظهر اللغوي للنص»[6]

ومع ان العجوز «رينيه ويليك» كان يرى أن نظرية التلقي لم تأت بأي جديد، اذ طالما اهتم نقاد الأدب ومؤرخوه بالأعمال الخالدة وتأثيرها فيما يعقبها من أعمال، إلا أن العنصر الحاسم في النظرية الجديدة أصبح يتمثل منذ الستينيات من هذا القرن في اعتبار المتلقي جزءا مكونا للبحث في الأدبية ذاتها، على اعتبار أن موضوع الدراسة الادبية يتخلق بواسطة المنظور؛ الأمر الذي يجعله عاملا استراتيجيا في بنية الموضوع.

وقد أدى ذلك من جانب آخر إلى اعادة النظر في طبيعة النشاط الادبي ذاته، حيث يقول «هارتمان»: إن تقسيم النشاط الادبي بين كتاب وقراء بالرغم من انه تقسيم شائع إلا

انه ليس موفقا ولا مطلقا، فمن السخف أن نفكر في وجود تخصصيين، احدهما للقراءة والآخر للكتابة، ويتعين علينا حينئذ أن ننظر للنقد باعتباره نوعا من القراءة المتخصصة التي تستخدم الكتابة كعامل مساعد، فهناك اشكال من الكتابة النقدية تتحدى هذه الثنائية بين القراءة والكتابة، لتكتسب مشروعية خاصة باعتبارها «أدبا» بكل معاني الكلمة. وابتداء من ستينيات هذا القرن فان كل المواقف النظرية الجديدة تنطلق تأسيسا على حقيقة جوهرية هي تعقيد نشاط القراءة، فالبنيوية وما بعدها، ونظريات التلقي والتأويل، وتحليل النصوص وفقا لأفعال الكلام، تعتبر القراءة نشاطا يصعب اعتباره شفافا، حتى انتهت التفكيكية إلى اعتبار القراءة دائما «سوء تفسير» ومظهرا للإرجاء والاختلاف ووصلت إلى الحد الاقصى في استكشاف المواقف الإشكالية التي تفضي اليها سرديات القراءة حسب تعبير «كولير»، لكن الجميع يتحدثون عن «القراءة الخلاقة» مما يجعل من المشروع وصف «العمل القرائي» في موازاة «العمل الادبي»(7)، وربما كان التحديد الدقيق الذي قدمه «ايزر iser» لفعل القراءة الذي يعتمد على التناغم بين النص والقارئ هو الذي يضع القضية في نصابها الصحيح، فهو يرى ان نماذج النص لا تحيط الا بطرف واحد من الموقف التواصلي، فبنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعالقا بوعيه، هذا التحول للنص إلى ضمير القارئ كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص، لكن الواقع أن النص وهو يشرع في التحول لا يصبح جديرا بذلك ما لم يتخذه الوعي وسيلة لإظهار كفاءته في الالتقاط واعادة البناء. وكلما اشار النص إلى الوقائع المعطاة التي ينتمي اليها بلا شك عالم السلوك الاجتماعي للمتلقين المحتملين كان قادرا على إنتاج الأفعال التي تقود إلى تأويله. وإذا كان النص هكذا يكتمل بتشكل معناه الذي يصل إلى مداه بفضل القارئ فإن وظيفته الأولية حينئذ هي القيام بدور المؤشر لما ينبغي إنجازه ولم يتم إنتاجه بعد(8)

وإذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص فإن جهد منظري التلقي قد تركز حول تحديد القارئ.وأمام الصعوبات التي تحول في كثير من الأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضيء عمليات تلقي الأعمال الأدبية، فان كلا من «جاوس» و«أيزر» قد لجأ إلى فرضية «القارئ الضمني»، وتتمثل في دراسة ابنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل التي يتخذها كي يلفت انتباه المرسل إليه، مما يجعله يترك في النص «فراغات»كافية تسمح بتنشيط خيال القراء في التعاون البناء للخلق الفني للمعنى.

ويرى «ايكو» أن المؤلف عليه كي ينظم استراتيجيته النصية أن يشير إلى مجموعة من «القدرات»- وهو تعبير أوسع من مجرد معرفة الشفرات - الكفيلة باعطاء معنى للتعبيرات التي يستخدمها. عليه أن يفترض أن جملة هذه القدرات التي يشير اليها هي ذاتها التي يعتمد عليها القارئ، ومن ثم فإن عليه ان يفترض قارئا نموذجيا او «موديلا» للقارىء يكفل التعاون في تشغيل النص بالشكل الذي يتوقعه، بحيث يتحرك في جانب التأويل بالطريقة ذاتها التي يتحرك بها المؤلف عند التوليد. أما الوسائل التي يلجأ اليها في سبيل ذلك فهي عديدة، منها اختيار لغة ما، الأمر الذي يستبعد بالضرورة من لا يتحدث بها، واختيار النمط الموسوعي الذي يعتمد عليه، أي الخلفية الثقافية التي يوظفها، واختيار صورة القارئ «الموديل»او النموذج، واختيار أنواع خاصة من الأرصدة المعجمية والأسلوبية في التعبير(9)

وتبدأ الإشكالية الحقيقية للقراءة عندما يتضح أن بعض الاجناس الادبية المكثفة خاصة الشعر، لا تعتمد على توظيف شفرة واحدة للمرسل، يتم تلقيها بشكل موحد، بل غالبا ما تنبعث منها شفرات متعددة في الإرسال ومعقدة في التلقي، مما يدفع «سوء الفهم» إلى درجة عالية من الفعالية في توليد الدلالات والتحكم في حركتها. وسنرى اثر هذه المفاهيم في تكييف أوضاع الخطاب العربي في إنتاجه وتلقيه وإضاءة مواقفه الراهنة بعد ان نستكشف جانبا محددا له أهميته الخاصة فيما تراكم من أدبيات هذه القضية.

جماليات التماهي والتقابل

أسفرت نظريات التلقي في الفكر النقدي الحديث عن عدد من المبادىء الجمالية الهامة التي تضيء عمليات إنتاج الدلالة الشعرية في تعالقها الديناميكي بالإطار الثقافي، الذي لم يعد يمثل مجرد شرط خارجي لتوليدها كما كان يعتقد من قبل، وإنما يعتبر المكون الأساسي في الصورة المتخيلة للأدب، وسوف نقصر تناولنا على أبرز هذه المبادىء التي تتيح لنا التحليل العلمي لوضع الخطاب العربي واحتياجات المتلقين للشعر فيه. ويلعب مفهوم «افق التوقعات» - أو الانتظار كما يقال احيانا - دورا أساسيا في نظرية التلقي. فبناؤه يعتبر منطلقا لتصور النظم الأدبية، وقد استقاه «جاوس»من «كارل بوبر» و «مانهايم»حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب، وتطلق السيميولوجيا الروسية - خاصة لوتمان- عليه تسمية «الشفرة الثقافية» وهو مصطلح أكثر حيادية ولا

يرتبط مباشرة بفكرة التجديد، مما يجعل «لوتمان»يميز - كما سنشرح فيما بعد - بين نوعين من الجمالية، بينما يربطه «جاوس» بفكرة القيمة، مؤكدا أن اعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الاعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة، وكان «جاوس» قد قدم أولا مفهومه عن «الأدب كاستثارة» ثم شرع في تحليل تجربة القراءة التي يقوم بها جماعة القراء في فترة تاريخية محددة، حيث دعا إلى التمييز بين مستويين في علاقة نص / قارئ احدهما اطلق عليه تسمية «الأثر»؛ باعتباره لحظة في تعيين المعنى مشروطة بالنص، والثاني أسماه «التلقي»باعتباره لحظة مشروطة بالمرسل اليه او القارئ. واعتبرهما أفقين مختلفين أولهما ادبي داخلي متضمن في العمل والثاني ظرفي يضيفه القارئ المنتمي لمجتمع محدد. ثم لم يلبث أن انتهى إلى إدماج التوقع والتجربة الجمالية في انتاج المعني الجديد. على ان تنظيم افق التوقع الداخلي للأدب أقل إشكالية من التوقع الاجتماعي الذي يخضع لعوامل غيرمنتظمة في سياق النص ذاته(10)

وإذا كانت الثقافة التقليدية هي التي تقيم عادة أفق التوقعات فإن القارئ كثيرا ما يعمد إلى ملء الفراغات المفترضة في النص، متبعا الاستراتيجيات التي تتمثل فيما يطلق عليه «هيكل التضمينات»الخاص بكل نص حسب عبارة «إيزر»، مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذي يسمح لنا بقياس مدى إبداعيته وقيمته الأدبية. وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هي «المسافة الجمالية» التي يعتمد عليها في مفهوم التقابل(11)

ويلاحظ «أيزر» أن هناك تضادا بين خلق توهم المتلقي في أفق التوقعات وتعدد الدلالات النصية؛ فكلما كان هذا التوهم كاملا فإن طبيعة التعدد تتقلص، إذ يسيطر المتخيل الذي يبنيه المتلقي ليفرض دلالة واحدة متماسكة. فإذا ما اشتدت قوة تعدد المعنى كان ذلك مؤشرا على تناقض سيطرة توهم القارئ حتى يصل إلى التلاشي التام. ومع ان هذين الطرفين يمكن تصورهما نظريا فإننا نعثر من الوجهة العملية في حالة كل استخدام متعيّن للنص على شكل ما من أشكال التوازن بين هذين الاتجاهين المتصارعين بين النص وأفق التلقي. ومهما كانت دقة التوازن الذي ينجم عنهما فقد اصبح مسلما به أن معنى العمل الادبي لا يمكن استجلاؤه بتحليل العمل في ذاته، اذ لا وجود له بدون فعل القراءة، ولا ببحث العلاقة بين العمل والواقع، وإنما بتحليل عمليات التلقّي التي يعرض فيها العمل

جماليا وجوهه المختلفة، حيث يمارس المتلقى حريته الخلاّقة في التداعي عبر المفاهيم والأخيلة المتنوعة للنص.

على أن «أيزر» يضيف إلى مفهوم «أفق التوقعات» فكرة حيوية أخرى عما يطلق عليه «نقطة الرؤية المتحركة»، وهي فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقي الأدبي. فالنص في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى. وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى «تجهيز» العمل الأدبي، وعلى التحليل الظاهراتي للقراءة أن يشرح أفعال الفهم التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ. ولسنا في موقف يسمح لنا بأن نتمثل النص في لحظة واحدة، على عكس ما يحدث عند تلقي الأشياء. وبهذا فإن النص يختلف عن الأشياء التي نتلقاها مع أنه يتطلب منا أن يكون مفهوما مثلها؛ إذ بينما تقوم حيالنا الأشياء التي نتلقاها باعتبارها كلا أمام نظرنا فإن النص لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة. موضوع التلقي نجده أمامنا، أما النص فنجد أنفسنا غارقين فيه. فبدلا من علاقة: ذات / موضوع فإن القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات؛ إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه أن يؤوله، وهذا ما يحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الأدبية[12].

ومعنى هذا أن أفق التوقعات ليس إطارا ثابتا بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه، بل هو فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة ديناميكية مستمرة. وربما كان أهم نقد ترتب على ذلك وجوبهت به نظرية التلقي أنها تقوم على مبدأ النسبية الذي يخل بالشروط المعرفية لتحديد الظواهر، فالعمليات الفردية هي التي تجعل من دراسات التلقّي مجرد مغامرات انطباعية.

وقد ردت هذه التهمة بأن موضوع المعرفة لا يمكن أن يتمثل في جميع حالات التعيينات الممكنة للقراء الأفراد وإنما عند من يظهر لديهم التضاد بين أبنية الاعمال الأدبية وأبنية الأعراف السائدة[13].

أما الفكرة الرئيسية الثانية في جماليات التلقي فهي فكرة «التماهي» بدرجاتها المختلفة فمنذ حدد «أرسطو» وظيفة الأدب في عمليات التطهير من مشاعر الخوف والرحمة

في المأساة على وجه الخصوص لم يتوقف الفلاسفة وعلماء الجمال من بعدهم في تأمل وظائف الفنون وعلاقاتها المتبادلة. لكن منظرى جماليات التلقي خصوصا قد جعلوا من ذلك قوام رؤيتهم للموقف الجمالي الذي يدور في تقديرهم حول «أنماط التماهي بنموذج البطل»مما يؤدي – كما يقول جاوس – إلى تحييد الدعوة للمحاكاة أو الانحراف بها.

إذ إنّ التماهي كموقف جمالي يعتبر حالة متحركة ذات أبعاد عديدة يمكن لها أن تفقد التوازن بالمبالغة او القصور، نتيجة للابتعاد اللامبالي عن البطل أو القرب العاطفي المسرف منه، وبالرغم من أن الموقف الجمالي يمكن إشباعه بالاعجاب بأية شخصية أدبية فإن القارئ يمر عادة خلال التلقي بعدد متغير من المواقف المتقلبة بين الدهشة والتأثر والإعجاب والانفعال الطاغي الذي قد يصل إلى درجة البكاء أو الضحك، وبين الاغتراب المتباعد، مما يشكل سلما متعدد الدرجات في التجربة الجمالية. ويمكن للقارىء ان يستسلم لهذه الاوضاع، كما يمكن له في اية لحظة ان يبتعد عنها او يتخذ موقف التأمل الجمالي الذي قد يدفعه لإجراء تحليل شخصي له، مما يعني التقدم خطوة أبعد في هذا المجال.ويجعل العلاقة بين التجربة الجمالية الاولى والتأمل التالي لها يحيلنا إلى التمييز الأساسي بين مستويات الفهم والتعرف والتمثل والتفسير. ومع أن البطل الادبي قد أعلن موته عدة مرات في النقد الحديث الا انه يعد في رأي «جاوس» ضرورة لا غنى عنها للنظرية الجمالية. فالنماذج المتفاعلة معه في التماهي تقدم لنا عددا كبيرا من البيانات الكاشفة عن العلاقة الوظيفية للمستويات الاولى في التجربة الجمالية[14]

ويرى «جاوس» أن النموذج التواصلي للتماهي يمكن توزيعه إلى انماط طبقا للخط الاساسي للبطل في أشكاله المحددة. بما يجعله يتضمن مسافة التجربة الجمالية القائمة بين المشاركة الشعائرية والتأمل الجمالي.وبهذا فهي تشمل مجالات تنميط الأبطال عند «نوثروب فراي» لكنها بدلا من الانطلاق من أشكال الصياغة البلاغية، او درجات كفاءة الحدث، تنطلق من نماذج التلقي المبينة في خمسة مستويات نوجزها فيما يلي:

أ – **التداعي** : ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل إيجابي متعة الوجود الحر، وان كان يقع سلبيا في جانب الإفراط.

ب – **الاعجاب** : ويقوم على علاقة البطل الشامل، سواء كان قدّيسا أو حكيما. ويشبع ايجابيا المنافسة والنمذجة،وسلبيا التقليد والتسلية ورغبة الهروب.

ج - **الجاذبية** : وهي خاصية البطل الناقص، وتثير الاهتمام الأخلاقي والتضامن، لكنها تقع سلبيا في العاطفية والرغبة في العزاء.

د - **التطهير** : ويحدث مع البطل المعذب أو المضطهد، ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية، لكنه يؤدي سلبيا إلى الفضول والهزء.

هـ - **السخرية** : وتحدث مع البطل المضاد، وتشبع حس الإبداع وتنمية الإدراك الحسي والتأمل النقدي، لكنها تجنح للمثالية الفلسفية وتؤدي للسأم واللامبالاة.

وهذه النظرية في مستويات التماهي مع البطل لدى المتلقي ينبغي أن تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التي قد تبدو مجتمعة في كل عصر، كما يمكن لها أن تدخل في علاقات حرة من السبب والنتيجة، وأهم ما ينقصها في تقدير «جاوس» نفسه أنها لا تعتمد على نظرية علمية صلبة في درجات الانفعال السيكولوجي، وان كانت تأمل أن تتوالى الدراسات التجريبية لحالات التلّقي الجمالي تعزيز فروضها طبقا لما تفضي اليه نتائج البحث في سيكولوجية التلقي الابداعي[15]

وإذا كان بوسعنا أن نعتبر الإعجاب والجاذبية - وربما التداعي أيضا - من قبيل التماهي فإن من العسير الاعتداد بالسخرية باعتبارها مظهرا للتماهي الذي يتضمن التقمص والتوحد، مما يجعل التسمية شاملة لحالات النفي إلى جانب حالات الإثبات؛ اي لمستويات التماهي وجودا وعدما. كما يمكن لنا من منظور آخر التوسع في مفهوم التماهي حتى لا يقتصر على الجانب النفسي للمتلقي في التجربة الجمالية، بل يتجاوز ذلك إلى الجوانب الفكرية والثقافية وما يتصل بمنظومة القيم بشكل عام. وحينئذ نلاحظ أن التمييز الذي يقيمه «لوتمان» بين جماليات التماهي وجماليات التقابل يصبح أكثر فاعلية في الكشف عن مواقف المتلقين للتجارب الأدبية، واستعداداتهم للتجاوب معها ايجابا وسلبا، ويحدد «لوتمان» النوع الثاني من هذه الجماليات بأنها - تتبع نظما غير معروفة للجمهور قبل بداية التلقي، حيث يعمد الفنان لمعارضة مناهج نمذجة الواقع المعتادة كي يقدم حلولا أصيلة يعتبرها حقيقية. واذا كان النوع الأول يعتمد على التبسيط والتعميم فإن هذه النوع الثاني من القيم الجمالية يمثل بطبيعته تعقيدا واضحا، لكن دون أن نتصور هذا التعقيد دائما باعتباره زخرفة أو تجميلا.

ومن الوجهة الشخصية فإن المؤلف - مثله في ذلك مثل المتلقي - يمكن لهما الشعور بالرغبة في تحطيم النظم المعتادة للقواعد البنيوية للفن حتى يصبح «خلقا بلا قاعدة» لكن الواقع ان الخلق على هامش القواعد؛ اي على هامش العلاقات البنيوية مستحيل،اذ يصبح مضادا لطبيعة العمل الفني ذاته باعتباره نموذجا وعلاقة، ويجعل المستحيل التعرف على العالم من خلال الفن وتوصيل هذه المعرفة للجمهور. ويرى «لوتمان» ان نماذج الفن الجديدة تخضع هكذا للنظرية الرياضية في الألعاب إذ لا تمثل «لعبة بدون قواعد»بل لعبة لا بد من إقامة قواعدها اثناء عملية اللعب ذاتها.كما يرى أنه اذا كانت جماليات التماهي هي المعروفة عادة فإن جماليات التقابل بدورها عريقة في الفنون الإنسانية. وهي التي تشرح الطفرات الأسلوبية الكبرى في تاريخ الآداب، وان كان بناء النماذج المولدة للأعمال الفنية بمقتضى نظمها ما زال بحاجة إلى عمل طويل(16)

وسنلاحظ على التوالي عند تحديد احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري العربي أن الاعراف التقليدية هي التي تشكل الجزء الاكبر من أفق التلقي عندنا، مما يعطي الغلبة لجماليات التماهي التي تشبع اللذة المبنية على الألفة والتكرار، سواء كان مرتبطا بالنظم الايقاعية او التعبيرية التخيلية، ولعل هذا هو السبب في امتداد التجربة الغنائية وسيطرتها على الشعر العربي خلال فترات طويلة،اذ نتعرف فيها على ذواتنا اكثر مما نمضي نحو الآخرين في استعداد لتقبل اختلافهم والاندهاش به، كما ان تثبيت الأطر الإيقاعية في انماط مكرورة تصل لدرجة التقديس الشعائري مما يعتبر من السمات الملازمة للشعرية العربية نتيجة لنفس هذا النوع الجمالي الذي تأتي ثورة الحداثة لمحاولة خلخلته.

بيد أن ما نود التأكيد عليه في هذا الصدد نفي أية مقولة تجعل هذه الخواص التي تكونت بفعل عوامل تاريخية محددة طبيعة ثانية للثقافة العربية، لما في ذلك من طابع مثالي عرقي يتعارض مع المنظور التاريخي الذي يعتد بالتجارب المتراكمة والخبرات المستفيضة في تنمية الحساسية الجمالية في اتجاهات معينة.وحينئذ يتعين علينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك الحالات التي تمثل استجابة قصوى للمتغيرات مما لم تدرجه الثقافة التقليدية في منظومتها المعترف بها. ويكفي ان نشير في هذا الصدد للتجربة الشعرية العربية خلال العصر الوسيط وما أسفرت عنه من أشكال التوشيح في الاندلس والأمصار العربية

المشرقية من جانب، والشعر الملحمي البطولي في المنظومات الشعبية من جانب آخر لنؤكد الطابع الديناميكي للإبداع والاستقبال في الحياة العربية، وكفاءته في إنتاج واستيعاب الأنماط الجمالية المختلفة بالرغم من الصعوبات التي واجهها من قبل المهيمنين علي الخطاب الادبي في المؤسسات الثقافية والتعليمية المحافظة، مما يجعل الاعتراف بتغيرات الحداثة ومشروعية انفتاحها على هذه الأنماط ليس مجرد احتذاء للنماذج العالمية الغربية بقدر ما هو استكناه لمقومات الحياة الداخلية للثقافة العربية وتعزيز لقدرتها الذاتية على التوالد الخصب والنمو المستمر في الإتجاهات المختلفة تجربة الانسان الجمالية.

وضع الخطاب العربي:

كان «بوبر» يقول في فلسفته العلمية إننا لا نصل إلى درجة الوعي بكثير من الظواهر إلاّ إذا خابت توقعاتنا فيها، فاذا تعثرنا مثلا بدرجة سلّم كان ذلك دليلا على اننا كنا ننتظر ان تكون الارض مستوية السطح. هذه الخيبات في توقعاتنا هي التي تجبرنا على ان نصححّها. وعملية التعلم تتمثل في جوهرها في تلك التصويبات التي تعني تنمية التوقعات الخاطئة.

فاذا التفتنا إلى اختبار مفهومنا للشعر في الأدب العربي خلال هذا القرن الأخير أمكننا ان نرصد بصفة عامة أربع درجات اساسية انتقل اليها وتعثر بها ثم استقام – او كاد في مسيرته، واكتسب عبر ذلك فهما أعمق وأصح للشعرية. وهي الأسلوب الخطابي عند مدرسة الإحياء، ثم الوجداني الذي تمثل نظريا في الفلسفة الرومانسية عند أصحاب الديوان وعمليا عند جماعات المهجر وأبولو. ثم جاءت منظومة الأساليب التعبيرية المتنوعة عند شعراء التفعيلة منذ منتصف القرن حتى زاحمهم التيار الرابع الذي نسميه «الشعر التجريدي» منذ حركة شعر حتى قصيدة النثر الحالية.

والجانب الايجابي في هذه الثورات المتتالية والمتداخلة في كثير من الأحيان أن الشعرية العربية قد انتقلت بها من العصور الوسطى إلى الحداثة الحقيقية.

وقد تم ذلك بتلقائية كبيرة وإن لم يخل بطبيعة الحال من مظاهر«آلام النمو» فما زال هناك عدد كبير من المتلقين لم يتمثل بعد مقتضيات الانتقال إلى الدرجة الوجدانية بعد

شعر الخطابة الإحيائي، ومن يصر على ان يظل حبيس نموذج العقاد في الفلسفة الرومانسية عن الشعر والشخصية، ومن يرى في الاساليب التعبيرية نهاية المطاف في حركة الفكر الشعري المعاصر، ومن يتطلع لاختراق آفاق ما بعد الحداثة، مما يشير إلى الحيوية الهائلة والديناميكية القصوى التي تميزت بها حركةالشعر العربي، الأمر الذي يجعلنا نفهم بشكل أدق أسباب المرارة في لهجة من تراكمت لديهم خيبات التوقع، دون أن يصرفنا ذلك عن التقدير الصحيح لدلالتها على المرحلة التي نعيشها وإسهامها في صياغة التصورات التي نتمثلها عن المستقبل.

ولعل أوجع الآلام التي يتعرض لها متلقي الخطاب الشعري المعاصر، ما يتصل بخاصية جوهرية فيه، يطلق عليها النقاد تسميات مختلفة، وإن بوسعنا أن نعرفها بدقة على أنها «تعدد الشفرات الشعرية الناجم عن عدم التحديد الموضوعي»، حيث يعمد الشاعر إلى إلغاء إشارات التحديد الموضوعي لقصائده علامة على الحداثة، واستجابة لطبيعة تجربته الشعرية في اللغة بالدرجة الأولى. أما المتلقي الذي يستقبل هذه الشفرات المشتتة فإنه يجد نفسه مدفوعا لاتخاذ أحد موقفين طبقا لدرجة وعيه بالحركة الشعرية المحدثة، فإما أن يصدمه هذا الغياب لموضوع القصيدة ويجعله في حيرة من أمره عندما يبحث في النص عن محددات متعينة فلا يعثر عليها، دون أن ينشط لاتخاذ خطوة أخرى في التعرف على البدائل الفنية الماثلة في النص والمكونة لتماسكه، خضوعا لما يمليه عليه أفق توقعه التقليدي المحكوم بشفرة وحيدة واضحة لموضوع التجربة. وإما أن يتعرف في هذا الغياب ذاته على السمة الرئيسية لشعرية الحداثة، مما يجعله يأنس له وينصرف إلى استكناه بقية الشفرات التخييلية والإيقاعية بحساسية منفتحة، حتى أنه إذا ما وجد نصا يقع في «التحديد الموضوعي» السافر شعر بشيء من الحرج واعتبره مقصرا عن شروط الحداثة الشعرية.

فإذا اخذنا في اعتبارنا أن المبدع هو المتلقي الأول للنص أدركنا مدى التعقيد في إدخال درجة الخضوع للأعراف الفنية في مفهوم العلاقة الواحدة التي يتم التعامل معها بطرق مختلفة، أي يتم فك شفرتها من منظورات متعددة، بل ومتضاربة في بعض الاحيان. على أن نأخذ في اعتبارنا أنّ هاتين الحالتين تمثلان «الدرجة القصوى» للموقف في التلقي

الشعري وليست الحالة الشائعة بين أوساط القراء، إذ نجد الغالبية العظمى منهم تتراوح بين هذين الطرفين مع الميل الواضح إلى أحدهما دون الآخر.

ويبقى بعد ذلك أن المعادلة الناجمة عن هذا الوضع تتمثل في تقدير علماء التلقي في أنه كلما كان النص متسما بعدم التحديد الموضوعي كانت مشاركة القارئ أكبر في إنتاج دلالته، حتى إذا ما استقر الرأي العام الادبي على بلورة شفرة المرسل أصبح بوسع مؤرخ الأدب رصد الأوضاع المختلفة التي مرت بها الأعمال الأدبية وبحث علاقتها بالنماذج الثقافية السائدة.

وإذا كان التحليل النقدي يتطلب منا التأمل في أوضاع الخطاب العربي في الإبداع والتلقي معا فإن علينا أن نشير إلى ظاهرة لافتة هي تعدد التيارات الثقافية في البيئة العربية الواحدة، فعندما نتحدث عن «المتلقين» فإننا نجمع في صيغة واحدة أشتاتا من الطوائف والأنماط والخواص يصعب العثور على حد أدنى للتجانس فيما بينها .وقد انتبه العقاد إبان النصف الاول من هذا القرن للتفاوت الشاسع في «بيئات» الشعراء – حسب المصطلح الشائع آنذاك في قطر واحد هو مصر، فما بالنا إذا وسعنا الرقعة لتشمل الأقطار العربية كلها. وما يصدق على بيئات الشعراء ينطبق بطبيعة الحال وبشكل أشمل على أوساط المتلقين. فقد كان يقارن بين الاتساق الذي يمكن أن يلاحظ في البيئات الغربية من انجليزية أو فرنسية؛ حيث يتحقق التقارب في الطابع من الوجهة اللغوية والثقافية، ولا يقوم الا الاختلاف الطبيعي لمن يعيش في مرحلة واحدة وفي جو واحد من أجواء المعرفة والادب، أما في مصر في مطلع القرن «فقد كان من أدبائها من درس في باريس ونشأ على نشأة أهل الآستانة، ومنهم من درس في الجامع الأزهر ونشأ في قرية من قرى الصعيد، وكان منهم من شب في حجر الحضارة ومنهم من شب في قبيلة بادية كالقبائل التي كانت تجاور المدائن في صدر الإسلام. وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية ومنهم من كانت لغته في نظمه لغة الاحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب. ولن يتيسر لنا ان نفهم الأطوار التي عبر بها الشعر المصري الحديث بغير فهم هذه البيئات، ولن يتيسر لنا ان نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر ولا أن ندرك معنى الإنقلاب الذي طرأ على الأذهان والأذواق بغير استقصاء معنى الأدب والشعر كما كان ملحوظاً في جميع تلك البيئات»(17)

ونستطيع بدون حرج ان نقيس على ذلك فوارق بقية الثورات الشعرية التي أشرنا اليها. واذا كان نقاد نظرية التلقي يلجأون كما شرحنا إلى فرضية القارئ المتوسط او «الموديل» -حسب تعبير ايكو- لتقريب الشقة بين مستويات التلقي في المجتمعات الغربية، فإن المجتمع العربي بكل ما يحفل به من تفاوتات اقليمية وثقافية، وبكل ما يتجاوز فيه من تناقضات ايديولوجية يجعل وهم هذا القارئ الوسط مثاليا اكثر منه واقعيا، مهما بالغنا في الاعتداد بما تفعله وسائل الاتصال المرئية والمسموعة وسرعة الانتقال في عصر الأقمار الصناعية. ويتعين علينا حينئذٍ أن نلاحظ أثر الخطوط الثقافية إلى جانب الخطوط الجغرافية في الخارطة العربية، بحيث يمكن لنا أن نجد تقارباً واضحاً بين أصحاب الثقافة التقليدية مثلاً في مختلف الأقطار العربية يضاهيه تقارب آخر بين أنصار الثقافات المنفتحة على العالم على اختلاف النزعات والتوجهات المعرفية والإقليمية.

وما دمنا قد استحضرنا ملاحظات العقاد عن اختلاف البيئات الثقافية فان بوسعنا ان نتوقف عند إحدى لفتاته النقدية البارعة، إذ يقيم مقارنة بين علاقة الشاعر بالقارئ في العصور الوسطى وأثرها في أسلوبه، ونفس تلك العلاقة في العصر الحديث قائلا : «فالشاعر؛كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها نديم يلقى جميع سامعيه ويعاشرهم في المجلس ويطيب خواطرهم بالملح والأحاديث. فكانت صفات النديم لازمة له أشد اللزوم.والشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين رجل يخاطب قراءه من وراء المطبعة أو ستار التمثيل، فلا تلزمه صفة من صفات النديم ولا هو يحتاج إلى مزاجه وأساليب تفكيره. وقد يقضي حياته كلها دون أن يرى قراءه أو يره. ومن ثم فهناك شاعر المجلس وشاعر المطبعة»(18) فإذا ترجمنا ذلك إلى لغة النقد المعاصر أدركنا أنه يقيّم التمييز في الخطاب العربي بين المراحل الشفاهية وما ساد فيها من شعر خطابي والمراحل الكتابية وما اعتورها من متغيرات، وأنه يشير إلى ما يسمى في جماليات التلقي إلى القارئ الفعلي والقارئ الضمني معا وينص على اثرهما في تكوين الأساليب الفكرية والشعرية.

وقد دأب الكتاب العرب – قبل ظهور نظريات التلقي – على تمثل قرائهم وتوجيه الخطاب اليهم ومنازعتهم في كثير من الأحيان. وكان ذلك من قبيل الوعي المبكر بأن فعل الكتابة لا تكتمل دائرته الا بفعل التلقي، ولعل النموذج الطريف في هذا الصدد ما يورده المازني في مقدمة كتابه «حصاد الهشيم» الصادر في العشرينيات من هذا القرن، حيث

يصل في هذه المنازعة إلى درجة محاسبة القارئ في قصاص تجاري قائلا : «تعال نتحاسب، ان في الكتاب اكثر من أربعين مقالا تختلف طولاً وقصراً وعمقاً وضحولةً. وما احسبك ستزعم انك تبذل في ثمنها مثل ما أبذل في كتابة هذه المقالات من جسمي ونفسي ومن يومي وأمسي، ومن عقلي وحسي، او مثل ما يبذل الناشر في طبعها واذاعتها من مالِه ووقته وصبره. ثم انك تشتري كتابا هبه لا يعمر من رأسك خرابا ولا يصقل لك نفسا أو يفتح عينا أو ينبه مشاعر فهو على القليل يصلح ان تقطع به أوقات الفراغ وتقتل به ساعات الملل والوحشة. او هو على الاقل زينة في مكتبتك»[١٩] هنا يصل المازني في استعراضه لوظائف الادب إلى النقطة التي يصبح فيها الكتاب مجرد شيء مادي لا مشروعا لفعل القراءة في محاجته الطريفة التي لا نود أن نسترسل فيها، وحسبنا ملاحظة هذا الحس الواعي بعمليات التواصل الأدبي وإدراك دور القارئ المفترض ومناصبته النزاع .

فاذا صح هذا في انواع الكتابة المختلفة فان الوعي بدور القارئ في كتابة الشعر وتكييف خطابه وتحديد أساليبه يمكن لنا أن نستشفه ونتصور أبنيته المختلفة عبر نوعين من الدراسة.، احداهما تتمثل في بحث تاريخ التلقي للثورات الشعرية المختلفة فيما يسمى بالمعارك الادبية وما تحفل به من مظاهر الصدمات وأيات الاستجابة والحماس وكيفية تطور الذائقة حتى تعتاد اليوم على ما كانت ترفضه بالامس، ويتطلب ذلك عددا من البحوث التجريبية المستقصية.إذ ما زلنا بحاجة شديدة لدراسة هذه الجوانب العملية في احتياجات متلقى الشعر العربي وطرائق استجابتهم الجمالية لنصوصه، وكما تقوم الشركات الكبرى للانتاج الصناعي بدراسة الأسواق والأذواق. يتعين على الشباب الدارسين في الجامعات العربية الإفادة الرشيدة من مناهج الاختبارات الميدانية في الحقول الاجتماعية والتربوية لإجراء بحوث عملية على انماط تلقي الشعر العربي الحديث، وذلك لتوصيف المواقف وتحديد الاحتياجات وبسطها امام الشعراء الذين يظلون احرارا في تكييف ابداعهم لمقتضياتها أو تجاوزها، فبوسعهم مثلا دراسة طرق فهم الوظائف العديدة لاستخدام الأساطير في الشعر، وهل ما زالت تجرح الحس الديني لدى القراء كما كانت تزعم لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للآداب والفنون في مصر برئاسة العقاد نفسه في منتصف الستينات ام ان ذائقة القارئ العربي المتوسط قد تجاوزت هذه الحساسية باستثناء ممثلي التيارات الأصولية التي تنفي الفن من شواغلها بينما اعتاد جمهور القراء العرب على

التوظيف الأسطوري بأشكاله المختلفة وأصبحوا يألفون طرائق تشعير العناصر المقدسة من التراث ونزع الحساسية الدينية منها.

أما النوع الثاني من دراسة أثر التلقي في إنتاج الشعر فإن التحليل الأسلوبي المقارن لضمائر الخطاب في النصوص الإبداعية وكيفية تبادلها وإمكانية تحديد من تشير إليه حقيقة أو مجازا وهي توجه استراتيجية القول الشعري قد يكشف لنا عن التطور الداخلي للغة الشعر ومدى حضور المتلقي فيها صراحة أو ضمنا(20). مما يجيب لنا عن التساؤلات الهامة حول أساليب الشعرية وعلاقتها بأبنية الوعي الجماعي لدى القراء، وهل تنفصل بشكل كلي عنها كما يتوهم بعض الدارسين، أم أنها تمثل الطليعة التي تسهم في تخليق المخيال المحدث وضبط ذبذباته على الايقاع العميق للعصر الذي نعيش فيه.

واذا كان النوع الأول من الأبحاث التجريبية التي تدور حول عمليات تلقي الشعر محدوداً للغاية في النقد العربي فان من اللازم أن ندعو إلى ضرورة اجرائه على أسس علمية دقيقة، بحيث لا تصبح مجرد أمثلة تساق للتدليل على حكم مسبق دون الخضوع لشرائط البحث السوسيولوجي في صياغة الاسئلة وتحليل الاجابات. وقد يكون من النماذج الدالة في هذا الصدد ما قام به الناقد اللبناني «منير العكش» في اختباره لكيفية تلقي عينة مختارة من القراء، تتكون من أحد عشر شخصا، شاعر وثلاثة طلاب جامعيين بينهم فتاة، ورجلان مسنّان، وثلاث نساء بينهن مراهقة، ومختص باللغة العربية وهو في الوقت نفسه ماركسي، ورجل متدين، كيفية تلقي هؤلاء لثلاث قصائد شعرية لكل من سعيد عقل ونزار قباني وبدر شاكر السياب، وقد استخلص من ذلك جدولا لنوعية استجابتهم يتبين منه ما يلي:

- سعيد عقل يرفضه الشاعر والمسنأن والمتدين ثم المرأة واللغوي، ويعجب به الطلبة والمراهقة والمرأة الأخرى.

- نزار قباني يرفضه المسنّان واللغوي والمتديّن ثم الشاعر، ويعجب به الطلبة والمرأتان.

- السياب يرفضه الطلبة والنساء والمتديّن، ويعجب به المسنّان ثم الشاعر واللغوي[21]

ومن الواضح من تكوين عينة الاختبار ان العوامل التي يتم قياس توظيفها في التلقي هنا هي العمر والجنس والثقافة، وأن الجدول يقتصر على مستويات القبول والرفض دون الدخول في كيفية اعادة انتاج الدلالة الشعرية والاستجابة للصور والرموز، مما يتطلب صياغة استبيانات تعتمد على معطيات الشعرية الألسنية، ومن ثم فإن النتائج لا تكاد تضيف جديدا إلى ما يتوقعه الناقد ويفترضه بشكل مسبق. وما زلنا بحاجة لاجراء استبارات تجريبية تدخل في حسابها قياس تاثير الابنية الإيقاعية والتركيبات اللغوية وكيفية تكوين المتخيل الشعري في الصور. كما تختبر نوعية الاستجابة الجمالية ودرجة ارتباطها بشخصية المتلقي وتوزعها على أنماط التماهي والتقابل التي اسفرت عنها البحوث المشار اليها من قبل، مما يجعلنا قادرين على قياس درجة ونوعية المقروئية لمختلف الأساليب الشعرية.

تحديد الاحتياجات :

كان البحث النقدي عن القضايا المرتبطة باحتياجات القراء في الخطاب الشعري يصدر دائما من منظور أيديولوجي، ويتضمن مصادرة على وظائف الفن والشعر. وما زلنا نذكر اخر المعارك الساخنة التي دارت في منتصف هذا القرن حول الالتزام ومدى اهميته في الشعر، لكن جماليات التلقي - كما اسلفنا - قد انتقلت بالاشكالية إلى وضع جديد، واصبح من الملائم في ضوء معطياتها العلمية أن نبحث عن الشروط التي تحكم عملية التواصل الجمالي بالتركيز تارة على أدوات الإنتاج وتارة أخرى على أفعال التلقي باعتبارها منتجة للدلالة ايضا.

وقد اخترت من بين الاحتياجات الماثلة في افق التلقي أكثرها الحاحا بالنسبة للقارئ العربي، ومساساً بطبيعته تجربته الشعرية وهي ثلاث : الحاجة إلى الفهم، والعدل مع التراث، وحتمية إعادة التأهيل والكفاءة. فلسنا في حاجة لكثير من الاستقصاء لمظاهر الالتباس والشكوى في تلقي الشعر العربي الحديث كي نعتبر «الاحتياج إلى الفهم» في مقدمة الأولويّات التي يبوح بها اكبر عدد من القراء، وأن السبب في ذلك يعود إلى «ظلم التراث»من ناحية، وضعف «كفاءة التلقي» من ناحية ثانية.

أما مسألة الفهم فتقتضينا ان نطرح سؤالا اساسيا عن الوضوح، هل هو ضرورة للشعرية ام ضار بها ؟ واذا تذكرنا ما يقوله «هيدجر» عن العوامل التي تجعل الفهم ممكننا في حديثه عن «الوجود والزمن» ادركنا ضرر الوضوح على فن الشعر في العصر الحديث، فحين «يتم تفسير شيء ما على انه شيء، فإن التفسير سيقوم اساسا على كونه سابق الفهم، سابق الرؤية، سابق التصور، ولا يمكن للتفسير ان يكون دون افتراض مسبق لإدراك شيء مقدم الينا «ومعنى هذا أن أي شيء يصبح واضحا يكتسب بناءه من كونه سابق الفهم، سابق الرؤية والتصور، والنص الشعري الذي تتحق فيه هذه الدرجة من الوضوح، نتيجة لما اسميناه من قبل «التحديد الموضوعي الحاسم» لايمكن ان يمتلك مبادرة خلاقة تخرج على ما سبق فهمه وتصوره من انتاج وتصبح الجدلية التي تتحدى كلا من المبدع والمتلقي حينئذ هي : كيفية التوفيق بين هذا الاحتياج الطبيعي إلى الفهم في عملية التواصل الجمالي، مع تفادي هذا «الوضوح العقيم» بإطلاق المجال للتحقق الإبداعي الخّلاق على غير نموذج سابق في بعض المستويات المركبة للعمل الشعري..

واذا كان المبدع الحقيقي ليس بحاجة لمن يدله على دوره في فرض هذا التعادل فان القارئ هو الذي ينبغي ان يتدرب نقديا على تجاوز تلك الحاجة الأولية، والممارسة الابداعية للفهم الديناميكي المتجدد لمقترحات الدلالة المدهشة على التباسها.، فإذا اردنا ان نستأنس في تصوير هذه الجدلية بسابقة تراثية عدلنا عن نقيضة أبي تمام الشهيرة التي اقامها بين القول والفهم في رده على من أهاب به، لم لا تقول ما يفهم ؟ قائلا : ولم لا تفهم ما يقال ؟ إلى تطوير المتنبي الذكر لها في بيتيه الجميلين :-

وكم من عائب قولاً صحيحا
وآفته من الفهم السقيم
ولكن تاخذ الآذان منه
على قدر القرائح والعلوم

حيث يقف عند مثالية القول دائما وصحته التي لا شك فيها، مبرزا من منظور الشاعر عيوب الفهم الأبدية باعتباره «سوء قراء ة» كما يقول نقاد اليوم.لكنه يؤدي ذلك في مجاز بديع بصورة الأذن التي تتسع بقدر كفاءة المتلقي، مما يجعل مشكلة الفهم هي مصدر النزاع وليس للقول البريء في هذا التقدير من ذنب فيما يقع فيه المتلقي من لبس

وارتباك.وما دام الشعر في حقيقته لا يتوقف كله على الفهم، اذ ان عناصر الشعرية تتجاوز حدود المنطق وعملياته الذهنية، فان بوسعنا ان نستبدل مقولة «الحاجة إلى الفهم» بمقولة اخرى أقرب إلى طبيعة القراءة وهي «امكانية الإدراك» على أساس أن فعل الإدراك يشمل صنوف التلقي الحسي والوجداني والعقلي.فنحن ندرك الشعر عندما نسمع او نبصر مادته اللغوية، ونميز مستويات ايقاعه. وندركه عندما نقبض على شيء من دلالته مهما كانت مراوغة. وندركه خاصة عندما ننجح في اقامة عالمه التخييلي وبناء صوره في عمليات القراءة وفك شفرات المجاز. ونحن ندركه ايضا في كل مرة نتركه فيها ثم نعاود اللحاق به في فعل قراءة متجدد، مما يجعل «الادراك» مراحل، يعتبر الوصول لنهايتها هدفا سرابيا هاربا. واذا كانت النظريات الفلسفية تجمع منذ «هوسرل» حتى «باشلار» و «ايزر» على فرضية مؤادها ان التجربة الجمالية تتعلق أساسا بالإدراك والتلقّي؛ اي برؤية الحدس «insight» فإن هذا التعالق هو الذي اصبح يعبر عنه «بمركزية الصور»؛ فالصورة هي النقطة التي يتلاقى عندها المنتج والمتلقي، واستجابتنا التصورية للعمل الفني تنحو إلى التحليل باعتبارها مما ينتج الصورة. ومهما تفادينا شرح هذا التحول التاريخي في مفهوم الصورة لضيق المجال فانه لا يسعنا ان نتجاهل الرابط بين الصور والقيم الشكلية للفن في اية شعرية معاصرة،فقابلية التصور هي التي تفسح المجال لتخلق الصور في فعل القراءة او في عين المتلقي، وعندئذ تتحول الصور إلى «شبح كبير» ذي طبيعة موسيقية وبصرية في عمليات الادراك(22)

وبوسعنا في النقد العربي ان نفيد ايضا من بعض الافكار السيميولوجية لتطوير مبدأ الحاجة إلى الفهم والإدراك، بان نحتفظ للشعر بقابلية التواصل المتجاوز للتعبير اي التواصل بالرغم من الغموض والإبهام، وذلك بالتمييز بين نوعين من شفرات التواصل احداهما الشفرات المعتادة مسبقا، وهي التي ينبو عنها ويتخفف منها الشعر المعاصر عادة، والنوع الاخر هي الشفرات التي يتم تحديدها خلال عملية التواصل ذاتها على ما شرحناه في جماليات التقابل،بالخروج على القواعد المألوفة وصياغة قواعد جديدة خلال الممارسة فبدلاً من التزام المبدع بالإفهام في توصيل سلبي،يتحرك المتلقي لاستقبال النص والإسهام في بناء شفراته الجمالية طبقا لنموذج التفاعل التواصلي.

اما الحاجة الثانية من احتياجات المتلقّي العربي للخطاب الشعري فهي تتعلق

بضرورة «العدل مع التراث» اي اتخاذ موقف صحيح من التقاليد الادبية السابقة، بحيث لا نخضع لها بطريقة سلبية عندما نتخذها المنظور الذي يحدد أفق توقعاتنا من النصوص الجديدة، كما يميل الجمهور العريض دون وعي لذلك، وتقوم بتكريسه المؤسسات التعليمية بصفة خاصة. وقد كان الدكتور احسان عباس حاسما في اعتباره «المدرسة» العدو الاول للشعر العربي للمعاصر : «وبطلها السمح البريء، وهو المعلم، لأنه لا يجد لديه عملا نقديا يفك له مغلقات الشعر الحديث وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يدرس لطلابه شيئا تكون اجوبته جميعا على محتواه : لا أدري.. لا أدري، ولهذا فإنه يرتاح إلى النماذج الكلاسيكية، لانها أسهل مطلبا في التفسير وأكثر خضوعا للالقاء»[23] واذا كان هذا يصدق على المدرسة التقليدية ومعلمها المحدود في تصوراته فانه لا ينبغي أن يمنعنا من تطويرها حتى تتسع للاتجاهات المعرفية والفنية المعاصرة.

ومن ناحية أخرى فإن الدعوات النزقة لرفض التراث وطرح التقاليد الشعرية القريبة والبعيدة والقطيعة الحادة معها، مما يتحمس له أحيانا باندفاع محموم أصحاب الحداثة من شباب المبدعين لا يمكن أن يمثل المنطلق العملي لإشباع حاجات المتلقين في التواصل، فهم قد يضيقون بالتكرار والجمود، ويستشرفون ضرورة التغيير، لكنهم محكومون دائما بأبنية الوعي الجمالي الماثلة في مجتمعاتهم، ومن ثم تبدو استحالة القطيعة فعليا في الإبداع اللغوي، وتتضاعف هذه الاستحالة – ان كان ذلك ممكنا – في التلقي، ويبقى بعد ذلك الحل العادل في اتخاذ موقف الاختيار الواعي والتكيف المرن مع معطيات التراث المحلي والعالمي في تشكيل أفق التوقعات.

وقد شغلت قضية العلاقة بالتراث نقاد نظريات التلقي بصفة أساسية فدعا «جاوس» إلى ضرورة التمييز بين الاستسلام السلبي له والتكيف الواعي معه في تشكيل الموقف النقدي السليم.ولعل أهم النتائج المترتبة على ذلك تتمثل في قلب العلاقة بين الثقافة والتاريخ.فقد كانت الثقافة تفهم على أنها ظاهرة ثانوية تعتمد على السياسة والاقتصاد والاجتماع. غير ان مشروع «جاوس»المبكر قلب هذا النموذج، حيث أصبح تاريخ الفن يعتمد على استقبال الجمالية ويجبرنا على التفكير بطريقة أخرى في المنظومة التاريخية، «إن جماليات التلقي تقضي بالتناسب بين الاسباب المفترضة للحوار بين الماضي والحاضر، وتوفر بذلك نموذجا بديلا لإدراك أحداث الماضي، لذا فان توظيف الفن كنموذج

للتـاريخ العـام يمكن ان يعني ازالة الفكرة الجوهرية للتـقليـد لصـالـح الفكرة الوظيـفـيـة للتاريخ»[24]

وربما كان الدكتور «شكري عياد» من أبرز النقاد العرب الذين عنوا مؤخرا بتحليل موقف قارئ الشعر باعتباره «حارس التراث»ودعوا إلى تعديله، فهو يرى ان العمل الادبي يمر من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة يعيد فيها القارئ بطريقة عكسية أدوار التـخلق الكامل للنص الادبي من فكرة إلى رمـز وأسلوب ولغـة تتـجسـد في نص لا يلبث بدورة ان يتـمـثل لدى القـارئ لغـة وأسلوبا ورمـوزا وأفكارا كلية يعاد إنتـاجـهـا بـخطوات عكسية.

وما يعنينا الآن من هذه العملية أن الباحث العربي يرى في الناقد – وهو القـارئ ذو الوظيفة الاجتماعية على حد تعبيره – «حارساً للتراث الأدبي للجماعة، أي عارفاً به وقادراً على إعادة تقديمه بحيث يكون مفهوماً لأبناء العصر، لا بمعنى الفهم العقلى فحسب، بل بمعنى التجاوب الوجداني مع القيم التي يتضمنها أيضاً. كما يجب أن يكون من ناحية أخرى قـادراً على رؤية الجـديد الذي يعـيـد تشكيل القـيم الفنيـة بحيث تعـبـر عن حـيـاة المعاصرين وأفكارهم[25] فهذه الوظيفة المزدوجة رعاية القيم والسماح بهدمها جزئيا في عمليات التجديد هي التي تميز الموقف النقدي للقارئ حتى يتسم بهذا العدل الذي نتوخاه وتستقيم علاقته المخصبة بالتراث اذ لو اقتصر على مجرد حراسته لتحول هذا التراث إلى مقبرة للإبداع المتمثل في الحياة الجديدة للنصوص والتقنيات والاساليب المبتكرة. بل إن هذا المزيج نفسـه هو الذي يجعله قادرا على تحقيق الحـاجـات النفسـيـة والجـمـاليـة الحميمة للقارئ، على اساس انه «يستجيب للعمل الادبي بتمثيله لحركته النفسية الخاصة؛ اي ببحثه عن حلول ناجحة، في حدود قوام ذاتيته للمطالب المتعددة، داخلية وخارجية للأنا.. فحن نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا»كما يقول الدكتور عياد في بحثه المشار اليه.

على أن أخطر احـتـيـاجـات القـارئ العـربي للشـعـر لا تتـمـثل فـيـمـا يتطلبـه هو من النصـوص الشـعـرية، بقدر مـا تتمثل فيمـا يفترضـه الخطاب الشـعـري في القـارئ الذي يتلقاه،فهذا الخطاب يستدعي «كفاءة خاصة» لا تتوفر غالبا لدى عدد كبير ممن يطمحون لمعايشة التجارب الشعرية في مختلف أشكالها وتجلياتها الأسلوبية في القديم والحديث. ومن ثم فإن «اعادة تأهيل المتلقي»تصبح ضرورة لا غنى عنها في هذا الصدد. واذا كانت

هذه الصيغة ذات مذاق تعليمي فانها تحيل إلى نموذج خاص في التعليم الذاتي، فليس هناك اقدر على تعليم الانسان من اجتهاده في تكوين خبراته الجمالية وحصيلته المعرفية، والشعر يعد دائما من ارقى مظاهر الثقافة واكثرها بساطة وتعقيدا في الان ذاته، حسب أساليبه ومستوياته، ومن يريد ان يحظى بوصاله لا يسعه ان يدخر جهدا ولا طاقة في سبيل ذلك، وكما يقول لنا في احدى صياغاته المجازية الحلوة :

ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

ومهر الشعر المعاصر هو القراءة الخلاقة، وهي درجة من الإبداع تقتضي تعزيز كفاءة التلقي باعادة تأهيل القارئ وتدريب ذائقته على معطيات الإيقاع الخفي والكثافة العالية والتشتت الدلالي الباهظ، مما لم يتعود عليه في انماط الشعرية التقليدية باستثناء الحالات الفائقة في مدرسة المحدثين البديعية في العصر العباسي.

على ان تنمية الخبرة الجمالية بالشعر تتطلب ايضا متابعة المدارس المحدثة في الفنون التشكيلية والموسيقية، تدريب العين والاذن، لاكتساب الحساسية والثقافة والوعي العميق بمكامن الجمال في تجليات الإبداع المعاصر.

وقد شرح «أيزر»عمليات التوازن التي تتم لدى المتلقّي بطريقة تسهم في تكوين كفاءته واعادة تأهيله. حيث يخلق كل نص في بدايته لدى متلقيه عددا من التوقعات –، ثم لا يلبث ان يقوم بتعديلها اثناء جريانه، حيث يقوم باشباعها ظرفيا في لحظة موقوتة... فعندما نقول ببساطة : لقد أشبعت توقعاتنا فإننا نقع في إبهام حقيقي اذ نتجاهل ان متعتنا تنبع إلى حد كبير من الدهشة حيال خيبة توقعاتنا.ويكمن حل هذا التناقض في تقديره في العثور على أساس للتمييز بين «الدهشة» و «الخيبة».

ويعتمد هذا التمييز على اختبار تاثير التجريبيين علينا فالخيبة تحاصر وتوقف النشاط، اما الدهشة فإن ما ينجم عنها إنما هو التوقف الموقوت لاختبار التجربة واللجوء إلى التأمل المتمعن، وفي هذه المرحلة الثانية فان عناصر الدهشة ترتبط بما مضى في تيار التجربة بأكملها، وعندئذ تبلغ اللذة بهذه القيم أقصى درجاتها من الكثافة فكل تجربة جمالية تنحو إلى عرض لعبة متواصلة مع تلك العمليات»[26]

ولعل التوازن الناجم عن إعادة تاهيل القارئ كي يسهم في تكوين الدلالة الشعرية هو الذي ينجو بالفن من قوانين العرض والطلب فلا يسود الشعر البسيط لأن القارئ العادي يقدر على استيعابه. لأن الإنتاج الثقافي يتميز بخواص فنية راقية لا يمكن ان تتم معرفتها من خلال قيمة السوق إذ إن الحاجات الجمالية لا يتم اشباعها الا داخل حدود معينة. وتلقي الشعر – كما يقول النقاد – نشاط جمالي رفيع مدعو للقبول او الرفض خارج نظم التخطيط التجاري اذ يخضع لديناميكية خاصة في التفاعل الابداعي.

هوامش البحث

(1) fokkema , D. W ., Ibsch , Elrud : Tedsias De Lu Literatura Del Siglo Xx Trad 1981 Pag 167

(2) روبرت سي هول : نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبدالجليل جواد. اللاذقية بسوريا 1992 ص 66 وللكتاب ترجمة اخرى رصينة قيد الطبع بنادي جدة الأدبي للدكتور عز الدين اسماعيل

(3) - Juass , H.r Experiencia Estetica Y Hermeneut Ica Literaria . Trad Madrid 1986 Pag 37

(4) انظر : المصدر الوارد في هامش رقم1 صفحة 178

(5) انظر : ecr , Umberto : Lector In Fabula . Trad Madrid 1981 Pag 79

(6) المصدر السابق ذكره في الهامش الاول، صفحة 167

(7) انظر : - Hartman , Geoffrey H. Le Cotra Y Creacion Trad , Madrid 1992 Pag 18 - 32 .

(8) انظر : - Iser , Wolfgang . El leer Trsadmadrid1987 Pag 175 Acto De.

(9) انظر المصدر السابق في هامش 5 ص 80/79

(10) المصدر السابق في الهامش الاول ص 180

(11) انـظـر: - Garcia Berrio , Antonio : Tedrea De La madrid: Literatura 1989 . Pag 224

(12) انظر المصدر السابق في هامش رقم 8 ص178/177

(13) انظر المصدر السابق في هامش رقم1 ص176

(14) انظر المصدر السابق في هامش رقم 3 ص241

(15) راجع الجدول التفصيلي في المصدر السابق في هامش3 ص 245 249

(16) انظر: lotsman , Yuri M. Estructura Del Texto Artistioco . Trad . Madrid 1988 Pag 352.

(17) انظر : عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، الطبعة الثالثة القاهرة 1965 ص4

(18) انظر : المصدر السابق ص 15/14

(19) انظر : ابراهيم عبدالقادر المازني : حصاد الهشيم، طبعة دار الشعب القاهرة 1969 ص3

(20) انظر نموذجا لذلك كتاب : صلاح فضل : شفرات النص القاهرة، 1989 وكتاب شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة الدار البيضاء 1988

(21) انظر : منير العكش: اسئلة الشعر، بيروت1979 ص21/18

(22) انظر بتصرف المصدر المشار اليه في هامش رقم 7 صفحة 36

(23) انظر : احسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة بالكويت 1978 ص26.

(24) المصدر السابق في هامش رقم2 ص 186

(25) انظر شكري عياد: دائرة الإبداع مقدمة، في أصول النقد القاهرة 1986 ص153-158

(26) انظر المصدر السابق في هامش 8 ص208

د. عبدالقادر القط رئيس الجلسة

شكرا للأستاذ الدكتور صلاح فضل والآن ننتقل إلى الشطر الثاني من موضوع الندوة وهو: تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي للأستاذ الدكتور حسين الواد، والأستاذ الدكتور حسين الواد أستاذ بالتعليم العالي بجامعة تونس الأولى، ومدير معهد بورقيبة للغات الحية، ومن مؤلفاته البنية القصصية في رسالة الغفران، في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، مدخل إلى شعر المتنبي، تدور على غير أسمائها، في مناهج الدراسات الأدبية، دراسة في شعر بشار.

فليتفضل بإلقاء بحثه عن: تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي.



تأثير الخطاب الشعري المعاصر في المتلقي *

الدكتور حسين الواد

عندما ظهر الشعر الحديث[1] في الأدب العربي، ظهر محمولا بتيار «الحداثة» مسرفا في الاقتداء بها سواء في مناهضة القديم ومباينته او في التبشير بما كان الدارسون والشعراء المنظرون للشعر قد بشروا به من اقتحام بالكلام أبكارا من العوالم ظلت مجهولة أو لم تخطر في سالف الزمن على بعض الاذهان اللطيفة الا جزئيا أو صدفة واتفاق[2]

غير أن الشعر الحديث قد رافقته، في نشأته أزمة مع القارىء تجسمت في سوء من التفاهم عميق ازداد بانتشار هذا الشعر اتساعا حتى أصبح إلى القطيعة أقرب منه إلى أي شيء آخر. ذلك أن ردة فعل السواد الأعظم من القراء على الشعر الحديث قد اتسمت، أول ما اتسمت، بالاعراض عنه والانزعاج منه حتى ان المتقبل كثيرا ما كان يضيق بهذا الكلام الذي يذاع على أنه شعر حتى اذا نظرت فيه الأفهام اللطيفة لم تجد، مع طول خبرتها بأسرار الكلام الجميل، إلى النفاذ إلى جماليته سبيلا، بل ان سوء التفاهم قد ازداد في التعقيد تعقيدا عندما جعل حملة عرش الشعر الحديث، بعبارة ميالة إلى النخوة والاستفزاز، من اسرار دعائم الحداثة في الشعر تلك الظواهر نفسها التي يضيق بها القراء ويبدون منها استيحاشا. واذا بالعلاقة بين مبدع الشعر الحديث ومتلقيه تبلغ من التوتر والقلق شأوا بعيدا.

ولما كانت الحداثة في الشعر تتأسس، من بين ما تأسس عليه، على مجموعة من المبادىء قامت عليها كتابات نظرية وشعرية متنوعة دعا بها للشعر الحديث عدد وافر من

(*) قدم الباحث ملخصًا لبحثه هذا خلال الندوة ، أما النص الكامل له كما أثبتناه هنا فقد وزع على المحاورين قبل أكثر من شهر من انعقاد الندوة ليتسنى لهم الاطلاع عليه والاستعداد لمناقشته.

المبدعين نذكر منهم على سبيل المثال من فرنسا رامبو وملارمي وفاليري، وهي مبادىء تسلمها الشعراء والدارسون العرب وعملوا على اذاعتها بين الناس، بدا وجيها في تبين «تأثير الخطاب الشعري الحديث في المتلقي» أن نبدأ بالتذكير ببعضها، فهذا يختصر كثيرا من الطريق.

1 - في دعائم الشعر الحديث:

أ - .الدعامة الأدبية:

نهض الشعر الحديث، أول ما نهض، على دعوة الشاعر الفرنسي ملارمي Mallarmé (1842–1898) إلى ضرورة إقصاء كل من السرد والخطاب التعليمي من لغة الشعر، فبعصره، حسب تقديره، رغبة محمومة جامحة للتمييز بين وظيفتين ينهض بهما نوعان من الكلام. أما الأولى فهي وظيفة اخبارية تذكر محدود الوقائع وتروي الآني منها وتحدث به. وهذه الوظيفة يضطلع بها السرد. وأما الوظيفة الثانية فوظيفة جوهرية مطلقة عليّة ومتسامية ينهض بها الشعر. وكان التمييز بين هاتين الوظيفتين قد أفضى بملارمي (ومن جاء بعده وأعلن أنه يسير على نهجه من الشعراء والمنظرين) إلى التمييز بين نوعين من الكلام أحدهما «خليط من اللفظ»، يستعمل للتعليم والسرد، «والثاني» «كلم مصفّى» يوافق طبيعة الشعر ويختص بها ويطابقها. وقد آن الأوان، حسب ملارمي دائماً، لأن ينفرد كل من الكلامين بالوظيفة التي ينهض بها ليختص بها اختصاصاً يجنب أي خلط بينهما[3]

غير أن هذا التمييز الذي قال به ملارمي بين «خليط اللفظ» المستعمل في الخطاب التعليمي والسرد وبين «الكلم المصفى» الذي هو من جوهر الشعر، سرعان ما تحول إلى مفاضلة ترفع من شأن أحدهما لتغض من قيمة الآخر. وفي سياق هذه المفاضلة تنزلت معظم الكتابات النظرية التي ألفها بودلير Baudlaire (1821 - 1867) وفاليري Valery (1871 - 1945) حتى أصبح السرد لا يكاد يعبر الا عن المحدود التافه والعادي البسيط من مظاهر الوجود ووقائعه. أما الكلام الجوهري المصفى فهو الشعر ذاته أو أن الشعر كلام مصفى متألق تسامياً أو لا يكون.

كان من نتائج هذا التمييز بين الكلامين وقد تحول إلى المفاضلة بينهما، أن شمل

بالموازنة والمقارنة سائر ما يتأسس عليه السرد والخطاب التعليمي من طرائق وأغراض وينهض عليه الخطاب الشعري من أساليب وأنحاء في الإبداع.

هكذا صحبت الدعوة إلى نبذ السرد واقصائه من الخطاب الشعري دعوة ملحة إلى الانصراف عن الوقائع والأحداث وترك الوصف.

وهل ذكرالأحداث والوقائع في الشعر، حسب أنصار هذا الشعر، الا وصل اللفظ بمدلول من غير جنسه تخترقه اليه الاذهان اختراقا في عظيم تلهيها بتعقب الافعال ؟ وهل الوصف إلاّركام من الصور ينتزعها الشعراء من الحياة انتزاعا رغبة في أن يقنعوا بوجودها؟! والذي يفضي اليه نبذ السرد والوصف انما يتجسم في الاشاحة ازورارا عن البلاغة بكل ما يعج به كيانها من ضروب التشبيه والتمثيل والاستعارة وألوان البديع، بل إن هذه الدعوة قد آلت إلى اعلان الانصراف عن جمالية المحاكاة نفسها، فذكر الكائن بعد في التاريخ والواقع ليس مما يتجانس مع الشعر.

امانبذ الخطاب التعليمي فقد صحبته الدعوة الملحاح إلى اقصاء الحقائق والأخلاق من الشعر. قال في هذا بودلير «لا يمكن للشعر ان ينهض بالوظائف التي ينهض بها العلم او الاخلاق الا اذا كف عن ان يكون شعرا، ذلك ان الحقيقة ليست غرضا من اغراضه، فغرض الشعر انما هو الشعر بنفسه»(4) وكان لا بد للمضي قدما في هذه الاتجاهات من ان يوصل إلى نكران العقل والمنطق وقد كان هذا فعلا.

اسلم التوغل في هذه المسالك إلى الاعتقاد في أن الكلام كلامان. أحدهما يخبر عن العالم ويتحدث عنه وهو لا يصلح مادة للشّعر. والآخر كلام ينطق بلسان حال العالم دون ان يذكر حالا من أحواله او وجها من وجوهه او قشرة من قشوره وهذا هو الشعر لأنّه لفظ جواهر تنطق بالجواهر الخوالد الثوابت المطردات. ما الشعر الحديث اذن ؟ إنه كلام لا يسرد ولا يصف ولا يعلم ولا يتضمن حقائق. كلام عار من الصور خال من الحقائق خلو من الاخبارات، لا هو يحيل على شيء خارج عن نطاقه ولا يتعلق به، انه كلام لازم لا يتعدى ذاته أويتجاوزها. يقرأ اذا قرىء لذاته لاكتفائه بها وانكفائه عليها واستغنائه بها، يوفر متعة جمالية خالصة وخاصة به، وكل ما كان غير هذا من ضروب الكلام فهو ليس بشعر.

وعندما تسلم شعراء الحداثة العرب هذه المفاهيم والاراء من الكتابات الغربية جرت على أقلامهم العبارات نفسها التي كانت جرت من قبل على أقلام الاعلام الغربيين في سياق الدعوة لهذا الشعر وترسيخ دعائمه.

ففي ضرورة الاقلاع عن السرد ونبذه قال أدونيس مشيرا إلى ما يتحتم على الشعر الحديث أن يتخلى عنه : «إنه يتخلى عن الحادثة إذ إن هناك تنافرا بين الحادثة والشعر. فعلى الشاعر الحق أن يتناول من مظاهر العصر اكثرها ثباتا وديمومة، المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل... ثم ان الشعر هو اقل الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان، لأنه في غير حاجة إلى مواد محسوسة، ولا علاقة لنموه وموته بنمو المدنيات وموتها كما يفكر بعضهم فجوهر الشعر كما يقول بودلير هو : «السير دائما ضد الحادثة».

اذ يتخلى الشعر الجديد عن الحادثة، يبطل ان يكون شعر «وقائع» او شعرا «واقعيا» بالمعنى الشائع لهذه الكلمة... هناك تناقض بين الشعر والواقعية... فالشعر بحسب هذه الواقعية يتناول افكارًا او آراء شائعة مسبقة، قاصرا دوره على نظمها، على تصنيفها وعرضها في ايقاعات»[5]

وقال، من بين ما قاله في المقارنة بين الشعر القديم والشعر الحديث : «كان الشعر التقليدي شعرا عقليا، اي شعرا يعبر عن عالم يقوم على الترابط والانسجام.

أماعالمنا الحديث فعالم مفكك والشعر الجديد انبثاق عنه»

ثم قال : «شعرنا القديم يتكلم على العالم : شعرنا الجديد يتكلم العالم»[6]

وقالت خالدة سعيد، في هذا السياق متحدثة عن الشعر الحديث: انه «يبيح للشاعر ان ينسف المنطق الارسطي مثلا، ان ينقض البديهيات العقلية، ان ينقض اسس الكلام والجمال، ان يتحرك في مسار الجنون ولا اقول يدرك الجنون، لان ما نراه اليوم تفوقا كان يبدو للقدامى جنونا، بهذا المعنى يصير الجنون السبق ونقض المصطلحات و «خرق العادة» وتجاوز دائرة المعقول»[7]

وقالت خالدة سعيد ايضا مما قالته في الوصف : «الوصف فعل محافظ، اعادة انتاج لوجود مسبقا سواء أكان الموصوف شكلا أم فعلا أم قيمة.

ولـذا فـان مـوقـف الـوصـف لا يبـقـى للكـاتب الا «المحـاكـاة» بالمعنى الافلاطـوني»[8] وقـال محمد بنيّس في معرض الحديث عن اللغة والشعر الحذيث : «ان اللغة التي لا تخترق الانشقاق والنقصان، اي الخروج على النمطية الوهمية اعتمادا على أرقى المعارف العلمية عاجزة عن ان تستوعب الذات المترنحة واللحظة التاريخية اللتين تريد أن تحيا بهما ولهما»[9]

إن هذه الاقوال، وغيرها مما هو من جنسها المبثوث في الغالبية الغالبة من المصنفات الداعية للحداثة، انما تسعى في الحقيقة إلى وصل الشعر العربي الحديث بحداثة في الابداع عالمية او تدّعي انها عالمية. وهذا الموقف من شأنه ان يحول مسألةالاقتباس والاتباع والتقليد إلى الاندراج الواعي في خضم حركة من الابداع تعتبر نفسها خلاصة الاشعار السابقة والغاية التي نزعت اليها طويلا دون ان تدركها، وان كانت في جوهرها خلاصة، مناقضة للتراث بحسب التباين بين عصرنا الحديث هذا والعصور السابقة.

ب - الدعامة الفلسفية

تأثر الشعر العربي الحديث ايضا، منذ نشأته، ببعض الاراء والمواقف التي قالت بها الفلسفة الظواهرية (La Phenomenologie) وكانت هذه الفلسفة التي تأسست مع الالماني هـوسـيـرل (Husserl 1938 - 1859) وتطـورت مـع كـل مـن الفـرنسي مـارلو بونتي (Merleau - Ponty 1961 - 1908) والالماني مارتن هايدغير (Martin Heidegger) قد صرفت جزءا كبيرا من عنايتها إلى الادب والفن واللغة في نطاق ما قالت به مفاهيم مخالفة للمفاهيم التي نهضت عليها الفلسفات السابقة.

واذا كان الشعراء المحدثون العرب لم يطلعوا، في ما نقدر، عميق الاطلاع على آثار هؤلاء الفلاسفة لصعوبة تناولها ولما لم تخل منه كتاباتهم النظرية من ارتداد لبعض المواقف التي حاربتها هذه الفلسفة نفسها، فإنهم قد ساقوا كلامهم في ما لا نستبعد ان يكونوا قد تسلموه من مقولات اخذ بها الشعراء الغربيون واودعوها اعمالهم[10]

ومما قال به الظواهريون أن فلسفة الما وراء قد جعلت ابداع الادب ينهض على خلفية عقلية عندما اناطت بعهدته مهمة تفسير العالم وتوضيحه للأفهام من خلال منظومة من المفاهيم الخاصة بالشرح والتعليل والتحليل. اما الفلسفة الظواهرية فانها لا تسند للأدب مهمة تفسير العالم واكتشاف امكاناته، وانما تنتظر منه المهمة المتمثلة في صوغ تجربة معه تعتمد صلة حميمة بمكوناته تسبق كل فكرة عنه.

هذا الفرق بين الفلسفتين الما ورائية والظواهرية وما نجم عنه من تحول في المهمة التي تناط بعهدة الادب قد جعل الصلة حميمة جدا بين الأدب والفلسفة الظواهرية حتى انه لا مجال بعد للفصل بين الفلسفة والادب كلما تعلق الامر بإنطاق التجربة مع الوجود او «تجربة الوجود» وبالكشف عن الكيفية التي ينفلت بها الوعي من سجن العالم الذي يحده، ومن هنا فانه لا مجال أيضا للحديث عن الانعكاس في العبارة أو عن شفافيتها؟.

إن الفصل بين شعر يتحدث عن العالم حديث المعلم الشارح المفسر والشعر الذي يتحدث العالم حديث التجربة معه والالتحام به، قد تطور في اتجاهات عدة اندفعت فيها جميعا حركة الشعر الحديث معلنة ان التجربة تسبق المعرفة وان الاختبار يأتي قبل الفهم.

فعندما تجاوب الشعر الحديث مع مقولات الفلسفة الظواهرية أسند الشعراء ابداعهم إلى القول بأن ما يرى في العالم امامنا من اشياء انما يستحضر في الذهن والادراك ما لا يرى منها، فالمرء يبصر بقوة البصيرة ما لا يراه بحدة البصر، وهذا الحيز الذي لا يدرك بالبصر وتدركه البصيرة بالتوهم والاستشعار هو الذي استهوى الشعراء المحدثين حتى جعلوا من أوكد همومهم النفاذ إلى أسراره.

والذي يترتب على هذه المقولة ان العالم خارج الذات أشياء تحجب اشياء، وأن ما يرى يحجب دائما ما لا يرى. بل ان ما يتراءى للبصر لا يتراءى له الا اذا حجب اشياء اخرى واخفاها. فهذا العالم الذي يترامى امامنا مشاهد تخفي مشاهد لا تحد ولا تحصى لأن مجالها اللانهاية.

اما الذات المبصرة فان داخلها أغوار تسلم إلى أغوار، وما من شيء يشعر به المرء الا تحته أشياء كثيرة يحجب بعضها بعضا. واعتمادا على هذا الفهم ولع الشعراء

المحدثون بسبر أغوار الذات وغاصوا إلى أعماق أعماقهم تسلمهم فيها الابعاد إلى الابعاد ولا نهاية يمكن ان يستقر فيها النزول.

عالم الشعر الحديث اذن آفاق قصية لا تحد تترامى أمام الذات فيدرك منها البصر ما ظهر وتستحضر البصيرة ما احتجب وغاب، وهو ايضا ابعاد من المشاعر والأحاسيس الداخلية تسلم فيه الدنى إلى دنى لا نهاية لها ولا حد. والرؤية الشعرية هي التي تصل بين العالمين الخارجي والداخلي وتمتن ما بينهما من صلات، ان الاحساس بهذه الصلات هو الذي يتكون منه الاحساس بالعالم ومن الاحساس بالعالم تنشأ التجربة الشعرية.

ان الشعر الحديث اذن يرسى كيانه على لا محدود او على محدد لا محدود. او هو ينهض على حد عبارة مارلو بونتي على «ما لا يقع عليه البصر من المبصرات»، لهذا نادى الشعراء بضرورة التحول من المسمى في الذات إلى ما لم يسَمّ منها.

والذي نتج عن هذا الفهم ان الاحساس بالانتماء إلى عالم غريب لا نهاية له في العمق والاتساع قد أدى بالشعراء المحدثين إلى ان يتعهدوا في أشعارهم الانصراف عن المرئيات المألوفة إلى الاقبال على اللامحدود واللامجسم، مثلما أدى بهم الاحساس بأن الرؤية تتلاشى في الاتساع وفي الاغوار العميقة إلى الشعور بحدة الضياع والتلاشي في المتاهات البعيدة.

وهنا تصبح تجربة الوجود مقامة على الاحساس بحضور الاشياء، أو إلى شيء من الحلول في مجسمات العالم وأغواره وأغوار الذات.

غير ان العين المبصرة لا ترى نفسها. ثم ان المبصر لا يرى نفسه وهي تبصر، بل ان الابصار ينطلق من مكان مظلم أعمى لا يرى ذاته. ولما كان ذلك كذلك لم يعد بامكان الشاعر ان يكتب نصا يقوم على الافهام او على بلاغة الكتابة والخطابة.

ثم ان تيه الشاعر (او المرء عامة) في العالم المتد امامه آفاقا وراء آفاق وفي العوالم الكامنة في ذاته أغواراً إلى أغوار، انما يزداد تعقدا عندما ينضاف اليه الاحساس الحاد بتداخل الازمان. فالمرء بامكانه ان يستحضر الماضي تذكرا وأن يستشرف المستقبل تخيلا ما دام وراء الحاضر ماض لا ينتهي وأمامه مستقبل لا يحد.

ان الحاضر ظهور بين غيابين، وهو دائما وجود إلى ذهاب وانقضاء. بل ان الحاضر انسياب وحركة هاربة. والاحساس بهرب الحاضر ولّد الرغبة في الامساك به بل كان الامساك باللحظة الهاربة انتشاء طالما تغنى به الشعراء المحدثون.

فالامساك بهذا الزمن الهارب دائما يخرج الشعر من نطاق الزمان لأن الزمان ماض أو مستقبل اذ الحاضر هروب وانفلات.

غير ان للماضي وضعا غريبا، يلتفت اليه الشاعر فيلفيه أمامه شبيها بالمستقبل المنقضي، انه يتبع المرء كظله، لا يمكن الرجوع اليه ولا امكان للانفصال عنه. كلّ يجرجر ماضيه ولكن الماضي المنقضي نعيشه دائما بشيء من الحنين اذ هو من انقضائه يعرض نفسه على الذات مشهدا تم ولم ينته.

اما المستقبل فهو الافق الاتي دون وصول، الفاصل بين المرء وبينه فاصل زمني، انه ليس الافق الذي امامنا، ولكنه الافق الذي يظل أمامنا دائما. اننا نستشعر المستقبل ولا ندركه او نعيه. ليس يعرف المستقبل احد. ولكن المرء مستسلم دائما إلى المستقبل المجهول منجذب اليه، وفي استشراف المستقبل يسبق الكلام الحصول او يسبق الحقائق. بل ان القول يسبق المقول.

هذا المستقبل الذي نستقبله افقا نستسلم إلى سحره وننجذب اليه ويتناءى كلما ازددنا منه اقترابا، انما يقرب منا الاجل. افق المستقبل انفتاح على الجديد وعلى ما لا نتوقع وعلى الممكن لأنه موطن الإمكان الهارب أمامنا في إمكانات لا تحد ولكنه في الآن نفسه موطن الاستحالة والامتناع ففيه ذلك الفعل الجلل، فيه الموت، والموت اخر الامكانات. ان المستقبل اذن مضمخ بالمأساة فهو غاية الوجود، وهو حد البصر وكلما طوينا نحوه المسافات تناءى لينقطع بنا دونه حبل الوجود.

ان الحديث عن الفلسفة الظواهرية في ما فتحته أمام الشعراء من آفاق الخلق والابداع من شأنه أن يطول دون أن يمكن من الاحاطة بما أصبح معينا للشعر الحديث لا ينضب. لهذا فان ما استفاده الشعر الحديث من هذه الفلسفة انما يظل محدودا يكاد يدور على نفسه في منطقة تجربة الوجود ورؤية ما لا يرى وابصار الوجه الخفي من الاشياء

والغوص في أعماق الاعماق. ومما تواتر الأخذ به من مقولات هذه الفلسفة ما ذهب اليه أدونيس في قوله متحدثا عن الشعر الحديث : «انه احساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والتساؤل.

وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الاشياء احساسا كشفياً.

الشعر الجديد من هذه الوجهة، هو ميتافيزياء الكيان الانساني[11]. وتواتر ايضا في الشعر الحديث الاخذ بهذا الكلام الذي أورده ادونيس ايضا. «قال في معرض التبشير بالشعر الحديث : «ولكنه الآن لا يطمح إلى أن يعرض الاشياء في شكل جميل سار او مؤلم، مما يستطيع كل ذي بصر أن يحس به، بل إلى أن يكتشف ويعري ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ اليه. يكاد معظم شعرنا العربي القديم أن يجهل دخيلاء الانسان، وهذه الصميمة التي تقرّبنا من الاشياء وتتيح لنا ان نتعمقها وننفذ اليها، غائبة عنه تقريبا. ومن مهمة الشعر الجديد ان يجعلنا في تماس دائم مع هذه الدخيلاء الصميمة»[12]

بل ان تجارب أدونيس مع بعض مقولات الفلسفة الظاهرية ليبلغ أحيانا هذا المبلغ الذي يدل عليه قوله : «فلم يعد الشعر، من وجهة النظر الجديدة، مجرد شعور أو احساس أو مجرد صناعة، بل أصبح خلقا. وأصبح الشعر هو الانسان ذاته في استباقه العالم الراهن، وتوقع العالم المقبل... انه «خرق للعادة» اي تغيير لنظام الاشياء ونظام علاقاتها : تغيير النظر إلى العالم»[13]، او يدل عليه هذا القول وهو أبلغ في الدلالة على ما نريد أن نقيم البرهان عليه : «الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الاولى اذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، اما الرّائي بالرؤية الثانية فاذا نظر اليه يراه لا يستقر على حال، وانما يتغير مظهره وان بقي جوهره ثابتا. فتغير الشيء تغيرا مستمرا في نظر الرائي يدلّ على أنّ هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس، ويعني أن رؤياه انما هي كشف. فالتغير هو مقياس الكشف. ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر»[14]

وقال محمد بنيس متحدثا عن الزمان الشعري : «ان الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية، تقدم له حرية تكسير توحّد الوقفات. يدفع بالوحدات الايقاعية نحو متاه مغامرتها آنا، ويلعب بها التقطع أو المحو آنا آخر. وليس هذا التشتيت من الازمنة الا

تدميرا لاستبدادية القالب، وممارسة شرعية ملغاة في اعادة تبنين النص وفق اتجاهات النفس وتماديه في خرق الجاهز، وبالتالي، تهجير الجسد من خطة الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكل من الحياة والموت دلالة مغايرة»[15]

والذي يمكّن منه الوصل بين الشعر الحديث والفلسفية الظواهرية في آخر مراحل تطورها انما يتمثل في تمتين العلاقة بينه وبين الابداع الشعري العالمي، مثلما يتمثل في ابراز الفوارق بينه وبين الشعر القديم وذلك بما يفتحه امامه من آفاق لقول الشعر خصبة لاستنادها إلى دقيق المفاهيم والمقولات. غير أن الشعراء والمنظرين العرب ظلّوا، في مناداتهم بالحداثة، يأخذون من الفلسفة الظواهرية لافتات مجتثة من أصولها سرعان ما يجاورها الارتداد إلى الآراء العتيقة والافكار البوالي.

2 - **الشعر الحديث والقراءة:**

إن نهوض الشعر الحديث على إعلان القطيعة مع الأشعار السابقة من حيث ما يرغب اليه من اعتماد اللغة المصفاة التي تلائم كيانه ومن عزوف عن الاخبار عن العالم وامتناع عن حمل الخطاب المفهومي الذي يفسر الوجود ويجلي غموضه في منظومة من المفاهيم البينة، يطرح، بشيء من الحدة غير يسير، مسألة قراءته، فكيف يقرأ هذا الشعر ؟ وهل تقوم قراءته على ما كانت تقوم عليه قراءة الأشعار الأخرى من فك لإعجام اللفظ او ظفر بالدلالة التي يحملها المقروء أو المعنى الذي يتضمنه او الإعجاب بلطائف الفن فيه ؟ ثم أي المقاييس تعتمد قراءة هذا الشعر في تبين نصوصه الجيدة من التي لا جودة فيها ؟ وهل جودة الكلام الفني هي الجودة نفسها التي تلتمس في هذا الشعر الحديث ؟

للاجابة على هذه الاسئلة، وغيرها من جنسها كثير، رفع دعاة الشعر الحديث شعارات عديدة لعل ابرزها تلك المناداة بضرورة انشاء جمالية جديدة من شأن التعامل مع الشعر الحديث أن يتم بمقتضاها، انها عندهم، جمالية تلائم هذا الشعر فيما ينهض عليه من مقولات وتسعى جاهدة إلى اقامة أسباب من التواصل متينة بينه وبين الجمهور الذي يتجه اليه.

ولما كان الشعر الحديث يتعهد في ذاته قطعاً أساسيا مع الشعر القديم كانت قراءته خروجا تاما على القراءة القديمة للشعر القديم، نادى بهذا الموقف كثير من الشعراء

المنظرين للشعر الحديث فقال أدونيس مثلا : «ان القارىء الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة وانما يعنى بحضورها كشكل تعبيري، أعنى صيغة الرؤيا.

على القارىء الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم : ما معنى هذه القصيدة؟ ما موضوعها ؟.. لكي يسأل السؤال الجديد : ما ذا تطرح عليّ هذه القصيدة من الأسئلة ؟ ماذا تفتح امامي من آفاق ؟ وفي هذا السؤال الحقيقي ما يشير إلى أن الشعر الحقيقي لا يستنفد : إلى أن فيه كثافة وغموضا، وإلى انه يجب تذوقه كما هو بما هو لذاته كما نتذوق الليل»[16]

ان الشعر الحديث اذن بحكم عدم توفر المعنى والموضوع فيه وعدم اضطلاعه بالتعبير عن الفكرة او الرأي، وعدم قيامه على التصوير والوصف، وعدم استخدامه مقومات الجمال التي ألف القارىء من الشعراء ان يستخدموها في الكلام الفني، انما تستدعي قراءته انصرافا عن هذه المقاييس التي تستند اليها قراءة الشعر القديم. قال في هذا أدونيس دائما : «نعرف جميعا ان القارىء العربي في الماضي كان مستمعا، يصغي وحسب. لهذا كان يتطلب من الشعر ان يكون واضحا، وأن يطربه، وقد استجاب له الشاعر في معظم الاحيان فجاء شعره نوعاً خاصاً من الغناء (....) هكذا تحول الشاعرإلى منشد (....) ان شروط الحياة وأوضاعها في الماضي هي التي فرضت، إلى حد كبير هذا النوع من الصلة بين الشاعر والقارىء، لكن هذه الشروط والاوضاع تبدلت[17]

واذا كانت القراءة، أيّ قراءة مشدودة إلى الشعر، انما هي صلة بالنص تحتفل باكتشافه لادراك ما فيه وسبر أغواره وخفاياه معتمدة كيفيات المرور من العلامة إلى المدرك منها، مقتفية قواعد الادراك والفهم، مستدلة عليها بالإمارات الهادية اليهما، فان هذه القراءة تبدو غير صالحة للتعامل مع الشعر الحديث.

بل ان التأويل نفسه من حيث انه صلة بالنص (هي القراءة) تنتج نصا اخر. أي باعتباره تحولا من الصلة بنظام النص إلى نظام آخر نعتقد أن نظام النص في علاقة حميمة به، لا يبدو اعتماده صالحا ايضا في التعامل مع الشعر الحديث، والسر في ذلك ان دعاة الشعر الحديث كثيرا ما اعلنوا أنهم يعترضون على «اتخاذ الشعر واسطة

لاقامة صلات منطقية او عقلية أو مذهبية بين الشاعر والانسان من جهة والعالم وأشيائه من جهة ثانية[18]

بل ان السر في ذلك أن القصيدة الحديثة «ليست بسطا او عرضا لردود فعل النفس ازاء العالم، ليست مرآة للانفعال، غضبا كان أو سُرورا فَرحا أو حزنا، وانما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا. انها بهذا المعنى القصيدة الواقع بكل أعماقه وأبعاده أو القصيدة الحياة»[19] ليست قراءة الشعر الحديث استكشافا لمعنى أو ظفراً بدلالة أو تأملا لجمال تكتسي به العبارة، وانما هي شيء آخر يختلف عن كل ما ألف القراء أن يستفيدوه من التعامل مع النصوص. وهذا الشيء الآخر لا يتأتى للقارىء اكتشافه الا اذا غير من عاداته وطلب من النصوص الشعرية غير ما كان يطلبه منها.

قال في هذا أدونيس : «دور القارىء الجديد الذي يقرأ بجميع ملكاته الشعورية واللا شعورية، ويقرأ في ضوء الآفاق التي فتحتها الكشوف الانسانية[20] ثم قال: «الشعر الجديد يتطلب قارئا جديدا»[21]

لكن ماذا سيقرأ القارىء والشعر الحديث لا تتوفر فيه أسباب الكلام الفني على النحو الذي ألفه المتقلبون طيلة عهود من البحث والتنظير أسستها البلاغة القديمة والحديثة ومصنفات النقد بأصناف من المفاهيم والقواعد والعادات؟ ثم ماذا سيقرأ القارىء في شعر يكثر فيه الغموض وينهض على الاشارة بل على ما يشبه الجنون في تركيب عناصره، ويخص أولا وقبل كل شيء، ذات مبدعة في حميم علاقتها بالموجودات ؟ بل ماذا سيقرأ القارىء من الشعر الحديث اذا كانت القصيدة الحديثة «حركة» و«اثارة» و«وجودا» و «رؤيا» و «كشفا» و «خلقا» و «فتحا» و «اكتشافا» لما لا يعرف ولا يسمى.؟.

في الاجابة على هذه الاسئلة التي كثيرا ما تخامر القارىء ذهب دعاة الشعر الحديث إلى ان فعل الإبداع ينتقل من الشاعر إلى المتلقي. قالت في ذلك خالدة السعيد: «القارىء هو القطب الآخر في العملية الابداعية. القارىء الذي يطلب من الشاعر ترنيمة تهدهده أو تطربه لا يكون في مستوى الشعر. انه قارىء يتمسك بدوره السلبي يرى أن دور الشاعر يقوم على تقديم الشعارات أو الحكم الناجزة والتجارب المكتملة والمنمنمات المجموعة بعناية، فيتلقى (كبسولة) جاهزة مغلقة.

القصيدة هنا إثارة دعوة إلى المغامرة والابداع، والقارىء جزء لا ينفصل عنها»[22]

الشاعر الحديث لا يودع النص معنى يسعى المتقبل إلى الظفر به وانما يصوغ من علاقته الخاصة بالوجود وجودا من الكلام يستنطقه المتلقي ويكتشفه ويستقصي مواطن الابهام والغموض فيه ليكسبها منطقا مثلما يقرأ الوجود نفسه في حميم صلته به.

معنى هذا أن بلاغة القول الشعري لا مفر لها من أن تستبدل ببلاغة القراءة، وبلاغة القراءة عند دعاة الشعر الحديث هي فن البحث عن السبل التي يفك بها ما أغلق من كيان القول الشعري.

لا بد اذن من الانتقال من بلاغة الخطابة القائمة على الافهام إلى بلاغة القراءة في مواجهة كلام عليّ يوقع ايقاعا خاصا وتأتلف عناصره ائتلافا غريبا حتى نلتمس الكيفية التي بها تفك المغالق ويتم الظفر بتلك الهزة الشعرية المقصودة لذاتها والتي تأسس عليها معظم الشعر الحديث.

هذه الهزة المخلخلة للرؤية وللعالم تنشأ في القارىء عندما يواجه علاقات غير معهودة بين الالفاظ او مخالفة لما جرت العادة بترسيخه من شائع العلاقات بين الاشياء.

والذي يشرّع للتصرف في المعهود من علاقات الأشياء بالأشياء وعلاقات الالفاظ بالألفاظ انما هو فرط اصباغها بذات المتكلم وبما هو خاص به من رؤيته للعالم حتى اذا واجه المتلقى ذلك ودخل في أجواء القصيدة تحول بقوتها إلى الفاعل الذي يبصر من خلال النص ويملأ عالمه من ذاته هو بما هو اشارة في ذات النص.

ان الشعر الحديث اذن لا ينطق بما هو خارج النص، وانما يخلق نسقا خاصا به على المتلقي أن يبحث عنه ابتداء من التجاوب معه حتى يؤسس له البلاغة التي توافقه، ومتى لم يمكن ذلك لم يدر القارىء ما يصنع بهذه النصوص التي تقدم له على أنها أشعار تبدو متنافرة مع ما عهده من أمر الشعر.

هذا الموقف الذي يقفه المتلقي من تعلق اللفظ باللفظ في القصيدة الحديثة هو عين الموقف الذي يقفه من ظاهرة الغموض فيه. وهي ظاهرة ضاربة بجذور بعيدة في الأشعار

الحديثة حتى غدت ملازمة لها بل ان الغموض ليبدو، من خلال الإفراط فيه، من المقاييس الأساسية التي تقاس بها الحداثة في الشعر. قال في ذلك ادونيس : «كل خلاّق غامض بالنسبة إلى معظم معاصريه (...) وبهذا يمكن أن نسمي المعاصرة حجابا بين الخلاقين والقراء... الغموض قناع يخفي به القارىء ضعف ثقافته وقصورها، واصراره على تفهم ما تغيّر بذهنية لم تتغيّر»[23] بل إنه قد بررّ الغموض في الشعر الحديث على النحو التالي : «لم تعد هناك حقائق مطلقة ولا أشكال ثابتة وتبعا لذلك لم يعد الشاعر العربي الحديث ينطلق من أفكار مسبقة ولم يعد يصدر عن معان جاهزة. وانما أصبح يسأل ويبحث محاولا أن يخلق معنى جديدا لعالمه الجديد. وهكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارىء أفكاراً أو معاني، وانما أصبحت تقدم له حالة او فضاء من الاخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلق من موقف عقلي او فكري واضح وجاهز وانما اخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة او رؤيا[24]

وعندما يلتقى انتفاء الفكرة بالانقطاع عن المراجع الحقيقية أو المتوهمة يصبح الغموض أمرا معقدا فعلا في الشعر الحديث.

فهذا الكلام المخلخل الهارب من نظام العالم إلى نظام الرؤياء والنازع إلى أن يحدث في ذاته مراجعة الذاتية المنطلقة من نفسه، انما يعطي في نهاية الأمر نصا مستمدا من احساس الشاعر بالاشياء لا من الاشياء ذاتها. وعندئذ تكون القراءة احساسا من المتلقي بالاشياء في النص لا تعرّفا او اكتشافا لعلاقة النص بها. لكن هل يمكن للمتلقي أن يحل محل الشاعر في التواصل بهذا العالم الذي عليه، ليظفر به، أن يسهم في ابداعه ؟

الحق أن الانتقال من بلاغة الكتابة والخطابة إلى بلاغة القراءة لا يضمنه شيء. لهذا ألفينا الشعراء المنظرين كلما تحدثوا عن القراءة، يلوذون بمفاهيم عتيقة من قبيل «التذوق والخبرة والممارسة» قبل الفهم والاكتشاف[25]

ثم ان الانتقال من بلاغة الكتابة والخطابة إلى بلاغة القراءة قد أفضى، لعدم وضوح السبل فيه، إلى الأخذ بتعدد القراءات وانتفاء تعارضها، وهذا وان كان دعاة الحداثة في الشعر قد افاضوا في امتداحه لأن قارىء الشعر الحديث، عندهم يكون كالآخذ من معين لا ينضب، أو لأن القراءة لا يمكن لها بأي حال من الاحوال ان تستنفد المقروء او تستنزف

جميع طاقاته انما يفضي، عند التأمل، إلى ما يشبه التعطيل في تمييز قراءة عن قراءة ونص عن نص، واذا انتفى التمييز تعطل الركن الاساسي الذي ينهض عليه الشعر والفن.

وفي سياق الدعوة إلى ضرورة الانتقال من بلاغة الكتابة والخطابة إلى بلاغة القراءة، حتى لا تقرأ نصوص الشعر الحديث بجمالية الشعر القديم، لاذ دعاة هذا الشعر بالرمز فجعلوه سمة خاصة من سمات القصائد الحديثة وأفاضوا في المقارنة بينه وبين الاستعارة مثلا وفتحوا الأبواب واسعة على عدم تضارب القراءات مهما تباعدت او ناقض بعضها بعضا. فاذا كان الرمز في ما يتحدد به هو المدلول المعياري لكلمة من الكلمات وقد استحال دالاً لمدلول ثان هو الشيء الذي يرمز اليه، فانه، بهذا المعنى، لا ينطبق على منزلته في الشعر الحديث. ذلك ان الرمز في هذا الشعر كثيرا ما لا يتعدى نفسه إلى مدلول ثان معين من جهة، وكثيرا ما لا توجد امارات يمكن الاهتداء بها إلى هذا المدلول الثاني من جهة ثانية. فالانتقال من معنى إلى معنى آخر كثيرا ما لا يتقيد في الشعر الحديث، بشيء مما كانت تتقيد به الصور المجازية في بلاغة القول الشعري والكتابة.

وعدم التقيد هذا هو الذي يفتح القصائد الحديثة على القراءات التي لا تحد. ان الرمز في الشعر الحديث لا يستمد معناه الا من السياقات الخاصة التي يرد فيها، وهو، في القصيدة الواحدة يرد على أنماط متنوعة ومختلفة حتى أنه لا يكتسب صفة الرمز الا في كل نص على حدة أو في كل مقطع على حدة أحيانا. وعندما يكتسب الرمز صفته مرة فانه لا يحتفظ بها وانما يرد في القصيدة الواحدة احيانا عاريا من صفته تلك. واذا كان هذا فان الرمز لا يدرك الا من خلال البنية العامة التي تتكون منها القصيدة.

تبدو قراءة الشعر الحديث، مهما قلبنا النظر في النصوص النظرية التي تدعو له، فعلا لازما متحررا من اي ضابط، بل هي إلى الموقف الهارب من كل حدّ : اقرب منها إلى اي شيء آخر. وهي في نهاية المطاف تجربة ذاتية جدا مع نوع من النصوص الشعرية تحمل سمة الحداثة.

3 - تاثير الخطاب الشعري الحديث في المتلقي :

هل يمكن، والشعر الحديث على ما ذكرنا من بعض امره، ان نتحدث عن تأثير للخطاب الشعري الحديث في المتلقي ؟ فأي أثر ذلك سيوقعه في القاريء، شعر يرفض ان

يتحدث عن العالم ليتحدث العالم، ويزور عن كل سياق خارج نفسه لينغلق على ذاته منكفئا على المرجع فيه حق تكون الكلمات اشياء فيه مثلما الاشياء في العالم اشياء، ويزهد في جل ما كان ينهض عليه الكلام الفني ابتداء بالمعاني وانتهاء بعطف القلوب على القيم بعد المرور بضروب من الصياغة والاخراج مشهورة بغرابتها في تجويد الكلام والبلوغ به منتهى الروعة والجلال ؟

ثم أي أثر لهذا الشعر في القارئ والقارئ العادي على الأقل، ينصرف عنه انصرافاً في حيرة منه وغربة عن الاسباب الدّاعية اليه، ذلك ان الشعر الحديث قد صحبته علاقة متأزمة جدا مع الغالبية الغالبة من القراء.

واذا كان القراء العاديون قد قابلوا الشعر الحديث بالاستيحاش منه لأنه خالف عادات لهم في التعامل مع النصوص التي ألِفوها وألِفوا ان تضرب منهم في الوجدان بجذور بعيدة، فإن اكثر الدعاة تحمسا للقصائد المحدثة سرعان ما ضاقوا ذرعا بأن يضيق القراء بها ذرعا فنحوا عليهم باللائمة واتهموهم بأصناف كثيرةمن التهم، قالت خالدة سعيد : «القارئ كسول، أعنى القارئ العربي خاصة، كسول ينام على حرير الامجاد والكشوف الماضية يرفع شعار «القناعة كنز»، واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصيري، ترعبه فكرة العودة إلى البدء إلى البراءة»[26] وعندما حاولت هذه الكاتبة تخطي السخط والانفعال إلى رصد الظواهر وتبين اسبابها انتهت إلى قولها: ان «ما يكتب حول الشعر سواء كان في الصحف والمجلات وفي الكتب والرسائل الجامعية يكشف مدى غربة القارئ الناقد عن النتاج الحديث، رغم توفر الحماسة المسبقة والنية الحسنة في معظم الحالات»[27] والسر في ذلك، حسبها أن : «القارئ عامة ولا سيما الاكاديمي، ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة العباسية في أحسن الأحوال، أي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا، كما تهتم بالمناسبة والموضوع والبراعة في عرضه وتنميقه، وتغيب عن القارئ أوليات في التعامل مع الشعر والأثر الفني عامة[28]

بين الشعر الحديث اذن والقراء ضرب من القطيعة والطلاق متين لأن القارئ يهتم في النص بما يتمرد عليه النص ويرفضه رفضا.

فـ «الحداثة تشترط تبدل الحساسية الشعرية من خلال الرؤية للوجود والموجودات والعلائق بينها، ولم يكن غريبا في هذه الحال أن يتخلى الشعر الحديث عن المعايير التقليدية للنحو والبلاغة والعروض، ويتوجه نحو مغامرة تأسيس لغة مضادة تفاجىء او تصدم، ولكنها لا تصالح ولا تتواطأ. لغة تدمر معيار الذاكرة وترحل في خلجان الجسد وممنوع التاريخ والمجتمع. ومن ثم لا يكون التحول الشعري برّانيا عابرا، أساسه الاسلوب، بل هو مواجهة الكتابة وأسئلتها فيما هو مواجهة لمعنى الحياة والموت معا»[29] اما القارىء فانه يقرأ اعتمادا على الاسلوب والفهم والافهام ويعتد بالجودة والقيمة.

كان من نتائج سوء التفاهم هذا بين القارىء والشعر الحديث أن ظل كل منهما في مواقعه لا تمتد بينهما إلاّ جسور الريبة وسوء الظن والاتهام.

ومن هنا فانه يعسر أن نتكلف حديثا عن أثر لهذا الشعر في متقبل لا يتعامل معه.

غير أن عزوف القارىء العادي عن الشعر الحديث قد فتح المجال للشعراء فقرأ بعضهم أعمال بعض في محاولة جادة منهم لفك طوق الصد عن القصائد الحديثة. ومع أنه لا يعتد بقول شاعر في شاعر فإن هذه القراءات التي ألفها شعراء الحداثة بعضهم في أعمال بعض أو في قصائد معينة من انتاجهم، قد تجسمت فيها بعض المعالم للتعامل مع الشعر الحديث.

وفي هذا السياق مثلاً قرأ أدونيس وغير أدونيس شعر بدر شاكر السياب وقرأت خالدة سعيد أشعار أنسي الحاج وحللت قصيدة «النهر والموت» للسياب وقصيدة «هذا هو اسمي» لأدونيس.

والذي يفضي اليه النظر في القراءات التي خص بها الشعراء المنظرون أو النقاد المتحمسون للحداثة قصائد وأشعاراً تكاد تكون هي هي من المتن الشعري الحديث، أن البون بين النظرية والممارسة شاسع عندهم فعلاً. فبقدر ما كان المجهود التنظيري، وهو يبشر بالحداثة في الشعر ميالا إلى التماسك والاقناع، لأن الطريق اليه كانت ممهدة والآراء جاهزة، كانت الممارسة النقدية باهتة المعالم متى لم ترتد إلى الانطباعية الساذجة او تأخذ بالاسقاط الواضح.

بل ان ابرز ما يسيطر على هذه القراءات انما يتمثل في التحول إلى التنظير الخالص فيظل النص المقروء مناسبة لاستعراض الآراء المسوغة للحداثة، وهذا لا تكاد تخلو منه قراءة مما يغني عن اقامة البرهان عليه.

اما إذا حاول القارىء الافلات من اسر اليسر التنظيري فانه كثيرا ما يتعمد الاستناد إلى هذا المفكر او ذاك من المفكرين الغربيين في أدبهم او في نماذج منه، فيسوقون ذلك حقائق يفهم على اضوائها النص او يدرك بسبب منها، قالت خالدة سعيد متحدثة عن انسي الحاج: «ابرز ما يميز آثار أنسى الحاج... صراع متأزم بين الكشف والتمويه، أو بين اللغة واللا - لغة حتى ان القصيدة فيها لتبدو عذابا أكثر مما تبدو خلاصا. انها المخاض الذي لا ينتهي أو انها بحسب عبارة بول ريكور paul Ricoeur مشروع تدمير للذات[30] وتتواتر بعد هذا الكلام الاستشهادات بأقوال الأعلام الغربيين. وقالت متحدثة عن قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»: تبدو لي كلمة هيدغير «القصيدة لقاء» مناسبة جدا لتعريف هذه القصيدة وهذه القصيدة. لقاء في مناخ النور والجنون في لحظة متحركة، هي الحاضر في محرق هو اعماق الشاعر[31] واذا خرج القارىء من نطاق الالتصاق بالتنظير ورام ابتعادا عن الاسقاط البسيط، فان فعل القراءة عنده يغرق في المسائل ذاتها التي تهتم بها دراسة الشعر منذ بضعة عقود.

فمن جهة أولى تسعى قراءة الشعر الحديث إلى الاستفادة من المكاسب التي أحرزت عليها البنيوية وصاغت منها ذلك المنهج الذي يقوم على استنطاق النصوص الفنية بمساءلتها عما تشترك فيه مع غيرها من جنسها وتنفرد به عنها من امر ابنيتها فتصفها الوصف الذي أفاد منه الدرس الادبي فوائده الجمة. وفي هذا السياق يتنزل البحث في المقاطع التى تتكون منها القصائد، وفي الايقاع الذي يتنظم عبارتها، وفي ما يتعلق به اللفظ باللفظ من ألوان الصلات بل ان الابحاث هنا كثيراً ما تلجأ إلى البلاغة والنحو مهما انكرتهما وادعت انها تتجاوزهما.

وذلك لان هذا المجهود الواصف انما يتغذى من النظريات اللسانية ويوظف مكاسبها في النفاذ إلى خصائص الكلام المختلف ببنيته عن عادي الكلام.

ومن جهة ثانية تسعى قراءة الشعر الحديث إلى الخروج عن المفاهيم القائمة بانكفاء الكلام الشعري على مراجعه في ذاته النصية واستغنائه بها، فتطلب الخروج منه إلى غير وصله بالعامل الخارجي لان الشعر يظل عندها، دائما لا يخبر عن العالم ولا يصوره، وانما يمكّن من ادراكه بانعكاس ذاته في الفضاء الذي يملؤه على الوعي. وعندئذ يشعر القارىء بالقصيدة على انها وجود قائم الذات تنتظمه علاقات خاصة به.

وبقدر ما يبدو الموقف الاول نازعا إلى الموضوعية بما يقبله الكلام فيه من امكان الاثبات والاقناع بوصف الأبنية وصفا مفهوميا مما يتأتى للأذهان ويدرك بالتعلم والممارسة، يبدو الموقف الثاني ميالاً إلى الذاتية لا ضوابط فيه لاسترسال الكلام إلى حيث لا مجال للتثبّت او الاستدلال، وبالتالي فان الموقف الثاني كثيرا ما يرتد إلى ما يشبه الرومانسية في التعامل مع النصوص.

قالت خالدة سعيد متحدثة عن شعرأنسي الحاج : «في مثل هذه الواحات الجميلة، تستريح شاعرية أنسي الحاج.. وفي مثل هذه الواحات بل حتى في المقاطع التي تكشف عن ابعاد تجربته نجده يصل بالعبارة الشعرية إلى نهاية الشوط عابرا المسافة كلها بين النار والرماد، بين اللوعة وراحة ما بعد الصراخ»[32]

وقالت متحدثة عن قصيدة ادونيس «هذا هو اسمي» هذه القصيدة تمحو الحكمة وتبشر بالجنون، بالسؤال، بالمواقف العضوية، بالمواقف المبتكرة، بالمواقف المتجاوزة المتخطية الناقضة الرافضة حدود العقل، او حدود الصبر، وحدود القناعة والتروي، وحدود القيم والنظم وحدود المرئى المعروف وحدود اللغة، وحدود التراث والحب، وحدود الايمان والدين»[33]

وهذا كلام لعله جميل ولكنه بعيد كل البعد عن الدرس.

وبالتالي فإن اثر الخطاب الشعري الحديث في المتلقي لا يكاد يخرج عن نطاق ايجاد ضربين من العلاقة به، الاول علاقة بلغته يحكمها الوعي باللغة موضوعا للدرس والتأمل، والثاني علاقة خاصة للذات القارئة بالمقروء وقد تحول الكلم فيه إلى اشياء، وهذه العلاقة الثانية تبدو متحللة من اي ضابط.

ولعل موطن الوهن في التعامل مع الشعر الحديث انما يمكن في نسبية ما ينهض عليه من مفاهيم عندما اعتبر النسبي، مطلقا. وليس أدل على ذلك من أن اكثر مفاهيمه ومباديه انتشارا ونعني مفهوم «الكلم المصفّى» ومبدأ ضرورة الاقلاع عن السرد في الشعر انما هي عند التأمل مفاهيم ومبادىء آنية ابعد ما تكون عن الشمول.

بل ان بعضها خاطىء اصلا اذ كيف نقابل بين السرد والشعر، بين جنس من أجناس الكلام ومجرد طريقة في التناول او أسلوب من الأساليب. فالسرد كائن في أجناس عدة من أجناس الكلام بما في ذلك الشعر نفسه. فكيف نقابل بينه وبين الشعر؟ والذي يقال في هذا الخلط بين السرد والشعر يمكن ان يقال في الخلط بين اشياء اخرى كثيرة الا اذا افضى الافراط في التمرد إلى الغاء كل شيء ونفيه بما في ذلك وظيفة الشعر ذاتها. ولا جدال في ان له وظيفةً ما ينهض بها من دون سائر الكلام. فالذهاب إلى ما ذهبت اليه خالدة سعيد في حديثها عن قصيدة ادونيس هذا هو اسمي من أنها «انتقال الشاعر من موقف الواصف إلى موقف الفاعل الكاشف المغير. بهذا يمارس الشاعر دوره الحقيقي اي يصير ضمير الجماهير وناقل الشرارة المضيئة المغيرة الخالقة يبلور اشواق الانسان حتى تكون بعد في قرارة الحلم، يوسع مكتسبات الخيال في ارض المجهول : يوسع أبعاد العقل بما يضمه اليه من أصقاع الحلم واللاوعي»[34] يبقى السؤال كيف ينهض الشاعر بكل هذا قائما في الاذهان معلقا !!

الهـوامش

(1) في المؤلفات النقدية تردد واضح بين اطلاق تسـمـيـة «الحـديث» و المعـاصـر» و «الجديد» على الشعر الذي ابتدأ انتاجه مع ما يعرف بعصر النهضة شاهداً كثيراً من التحولات أفضت به إلى الحداثة... ومع أننا نرى الحاجة أكيدة إلى التدقيق في المصطلحات، فإننا نعني بالحديث ذلك الشعر الذي يرغب أصحابه في وصله بالحداثة الشعرية من حيث هي اختلاف جوهري عن أشعار العهود السابقة.

(2) من ذلك مثلاً أن دعاة الشعر الحديث قد اكثروا، نسبياً، من الرجوع إلى أبي تمام حتى عدوه من الأمثلة التي تتجسم فيها بعض الخصائص المميزة للحداثة. ذكره السياب وأدونيس في أكثر من موطن من أعمالهم.

(3) لمزيـد التـعّـرف إلـى هـذه الحـركـة يمكـن الـرجـوع إلى الكتـاب التـالي:
Dominique Combe, Poésie et récit,, une rhétonique des genres, Pris 1989, José .corti: Chap I

(4) - Paul Viléry: Deuvres, Gallimard, La Pléi de Paris 1957 et 1960, P685

(5) زمن الشعر بيروت1983 ط. ثالثة دار العودة ص10

(6) المرجع نفسه ص18-17 ثم ص149

(7) حركيـة الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت 1982 ط ثانيـة دار العودة ص92

(8) المرجع نفسه ص15

(9) المرجع نفسه ص22-23

(10) اكثر الشواهد اللاحقة اعتمدنا فيها على المراجع التالية: – Michel Collot: La - Claude - orizon Paris 1989 PUfصPoésie moderne et la structure d infini, Paris 1983. GallimardصRoyet - journond: les objets contiennen espace Paris 1967.صexpérience émotionnelle de lص- P. kaufmann: l invisible, Paris 1964.ص- A. Merleau - Ponty: le visible et l Vrin Gallimard.

(11) زمن الشعر ص10

(12) المرجع نفسه ص20

(13) المرجع نفسه ص.43

(14) الثابت والمتحول ج3 صدمة الحداثة بيروت 1978، دار العودة ص146

(15) حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، بيروت – لبنـان، الدار البيضاء – المغرب 1988، ص 24

(16) زمن الشعر ص72

(17) المرجع نفسه ص165

(18) المرجع نفسه ص74

(19) المرجع نفسه ص23

(20) المرجع نفسه ص166

(21) المرجع نفسه ص 171

(22) حركية الابداع في 94

(23) زمن الشعر ص 280

(24) المرجع نفسه ص278

(25) المرجع نفسه ص163

(26) حركية الإبداع ص94

(27) المرجع نفسه ص57

(28) المرجع نفسه الموطن نفسه.

(29) محمد بنّيس حداثة السؤال ص 187

(30) حركية الابداع ص79

(31) المرجع نفسه ص98

(32) المرجع نفسه ص84

(33) المرجع نفسه ص97

(34) المرجع نفسه ص92



التعقيبات والمناقشات



د. عبدالقادر القط رئيس الجلسة

شكرا للاستاذ الدكتور حسين الواد على هذا الحديث الفكري الرصين، وأمامي ورقة من الاستاذ مدير الندوة الاستاذ عبدالعزيز السريع تقول «الوقت ادركنا» وقد قرأتها لأول وهلة: الوقت أدركِنا!! فأرجو أن نختصر كالندوة السابقة من عدد المعقبين، والكلمة للاستاذ الدكتور منصور الحازمي، فليتفضل..

د. منصور الحازمي

هي ملاحظة في الواقع بسيطة ربما كانت على ورقة الصديق الدكتور صلاح فضل، والدكتور حسين الواد في الواقع رد على كثير مما كنت سأقوله، ولكنني سأقول أيضا بعض الأشياء البسيطة. يقول الدكتور فضل: إنه لابد من اعادة تأهيل القارىء وتدريب ذائقته على معطيات الايقاع الخفي والكثافة العالية والتشتت الدلالي الباهظ مما لم يتعود عليه في أنماط الشعر التقليدية، وطبعا هذه نقطة مهمة جدا ركز عليها الدكتور صلاح فضل، واعتقد ان هذا الكلام كثيرا ما سمعناه من الحداثيين نقادا ومبدعين كي يبرروا عزوف السواد الاعظم من القراء العرب عن القصيدة الحداثية الجديدة واستساغتها وتذوقها.

وهذه محنة جديدة، اقول هذه محنة جديدة تضاف الى محننا الكثيرة التي نعانيها في هذا العصر، واظن انه من الصعوبة بمكان فتح (معسكرات للتدريب والتأهيل) في كافة أقطار العالم العربي من أجل فهم القصيدة الجديدة وتذوقها، لأن ذلك يكلف مبالغ طائلة ويقسر الناس على ابتلاع شيء لا يحبونه، ويصرفهم عن معاركهم الحقيقية مع التنمية والتخلف والغزو الاجنبي. ومن المؤكد أن إعادة التأهيل هذه لاتنبغي أن توجه إلى عامة القراء فحسب، بل ينبغي أن تشمل أيضا مدرسي الأدب والبلاغة في اقسام اللغة العربية في الجامعات العربية، وكذلك مدرسي هذه المواد في المدارس الابتدائية والثانوية، وقد اصاب الباحث موضع الداء حين استشهد بالدكتور إحسان عباس الذي يقول: إن المدرسة هي العدو الأول للشعر العربي المعاصر، ولكن لماذا لا نعيد تأهيل المبدعين بدلا من إعادة تأهيل القراء والمتلقين؟ فإذا ما استثنينا القلة من هؤلاء المبدعين وجدنا أن معظمهم يحتاج

إلى إعادة تأهيل في النحو والصرف والعروض والاملاء وأخشى أن يكون النقاد الحداثيون قد شغلوا بالتنظير والتشفير والسملجة عن اكتشاف الداء الحقيقي لأزمة الشعر المعاصر، أخشى أن يكونوا قد ساعدوا على تخريب الشعر من حيث لايعلمون أو يعلمون. وشكرا..

الدكتور جابر عصفور

بإيجاز شبه تلغرافي، وبعد تسجيل الإعجاب بالورقتين بالقطع، أولا: يبدو أننا في حاجة إلى أن نؤسس علما ولا نغرق في أيديولوجيا، نحن نتحدث عن مطلقات على سبيل الدفاع وعلى سبيل الهجوم، الكثيرون يهاجمون الحداثة، والكثيرون يدافعون عن الحداثة، وآخرهم الصديق الدكتور منصور الحازمي تحدث عن نقاد الحداثة، ولكن السؤال الذي يظل بحاجة إلى اجابة وترو: أي حداثة يا سادة؟ لم تعد المسألة تقبل مطلقات أو تعميمات، ما كان يقال في الخمسينات لم يعد يجوز في منطق العلم أن يقال الآن، وعندما يكتب مؤلف غربي عن الحداثة فهو يتحدث ـ أحيانا ـ عن حداثات بقدر عدد الحداثيين، لانريد أن نصل إلى هذه الدرجة، لكن على الاقل فلنحدد الحداثة التي نقصدها ابتداء وإلا نزيد الامر أيديولوجيا أي وعيا زائفاً، وما يقال عن الحداثة لابد أن يقال عن هذا المطلق الجديد الذي بدأنا نستمع إليه وهو المتلقي. تتحدثون عن علاقة القصيدة الجديدة ـ وكلمة الجديدة مطلق أيضا ـ بالمتلقي، لكن أي متلق؟ المؤكد أن الدكتور منصور الحازمي عندما يستمع إلى أدونيس سوف يستجيب إليه استجابة مختلفة عن الاستجابة التي سوف يستجيب بها الطيب صالح، أو التي سوف يستجيب بها كمال أبو ديب، أو التي يستجيب بها الشيخ محمد متولي الشعراوي، أو حتى الشيخ بن باز، فعن أي متلق نتحدث؟ ما تعلمناه من دراسة التلقي أننا ينبغي أن ندخل في مناطق تجريبية: نصف المتلقين... مجموعات القراء.. ثقافتهم.. إلى آخره... أما إذا ظللنا نتحدث عن مطلق بعنوان (المتلقي) فسوف يؤدي هذا إلى مزيد من الأيديولوجيا أي (الوعي الزائف) وما يقال عن المتلقي لابد أن يقال بالضرورة عن القراءة، ومن ثم فلتكن هذه الكلمة صرخة من واحد يتحدث إلى نفسه بالقدر الذي يتحدث إلى أقرانه بصوت مرتفع، ويفكر معهم بصوت عال، ويتساءل أما آن الأوان أن نكف عن لغة المطلقات وندخل إلى منطقة المتعين الملموس، عندئذ يمكن أن تتحول الخصومة

ـ اذا كانت هناك اصلا خصومة ـ الى شيء منتج ايجابي، وتتحول هذه الندوات ـ اذا كان لها من ضرورة ـ الى ملتقيات لتعميق العلم، وتأسيس العلم، وتأسيس لغة للمستقبل وليس لغة للماضي. وشكرا.

الأستاذ الطيب صالح

أنا أتحدث عن الحداثة كما وصفها إخواننا الدكاترة الأجلاء: الدكتور محمد الطرابلسي ومحمد عبدالمطلب، وصلاح فضل، وحسين الواد، وأنا أيضا لي ملاحظات ساذجة كما يقول صديقنا العزيز الدكتور منصور الحازمي، وهو ولعلي أنا أيضا لسنا تماما سذجا، أنا أيضا لفتت نظري عبارة الدكتور صلاح في إعادة تأهيل المتلقي، السؤال هو: لماذا يضيع المتلقي وقته؟ خصوصا المتلقي مثلنا، نحن لسنا جهلاء فنحن نقرأ الشعر الانجليزي وبعض الفرنساوي وهكذا، فنحن لسنا جهلاء، فإذا أتعبني هذا الشعر فلماذا أضيع وقتي فيه؟ خصوصا أن الشعر العربي شعر عظيم من أعظم ما أنتجته الانسانية، فلماذا أضيع وقتي في إعادة تأهيل نفسي من أجل الفهم؟ النتيجة المنطقية لهذا الوصف الدقيق الذي وصفه من قبل الدكتور محمد عبدالمطلب وإخواننا زادوا إليه لهذه الحركة الماسونية الدينية التي لها طقوس خاصة ورموز خاصة، إنهم لا يحتاجون أناسا، لا يريدون متلقيا، هؤلاء ناس مؤمنون وهم راضون بما يمارسونه من طقوس، النتيجة المنطقية هي إلغاء المتلقي، وعلينا أن نذكر ما قاله الدكتور نديم نعيمة هذا الصباح في كلمته الجميلة: أننا أناس لنا نظرة مختلفة للكون لماذا نريد أن نعمل حكاية (Summer sold).

الجديد الذي على الرأس والعين نشاط جميل كويس، لكن أنتم تقولون وأنتم علماء بأن الناس مش فاهمينه لأن الناس ذائقتهم ما تدربت على هذا. أنا يخطر في بالي الاخوان في فرنسا بالذات الذين انصرفوا إلى هذا. عندهم في تراثهم عنصر اللعب، كل فترة نجد ناسًا يلعبون مع تراثهم، مشكلتنا دائما نأخذ لعب الآخرين مأخذ الجد وننفق فيه وقتا، بعد ذلك هؤلاء الاخوان قد يتركونه ويتركوننا كما يقول الانجليز Holding The Baby نمسك الطفل، والطفل أهله تركوه، هذا الهوس بالحداثة أيضًا عندنا في هذا العصر، أنا لا أعرف عند الانجليز هوسا بوجوب أن يعمل تجديدا في الشعر، كل قرن يأتي له واحد مجدد، وليس كل واحد له المؤهلات لأن يكون مجددا لمجرد أنه يكسر النحو والصرف..

الخ، ثم يقولون لنا هذا الشعر جديد وانتم لم تفهموه، وأنتم تتدربون على - يضحك - تذوقه.

التجديد كما أفهمه عند هؤلاء القوم ونحن نترسم خطاهم أحيانا دون حكمة هو العثور على كشوفات جديدة في المعنى تطوع لها اللغة القديمة وليس بواسطة تكسير هذه اللغة أو إلغائها، ولكن بتوسيع حدودها إلى أقصى درجات احتمالها. وشكرا سيدي الرئيس.

عزت خطاب

بسم الله الرحمن الرحيم، الواقع كلمتي قصيرة عن هذا الموضوع، أريد أولا أن أقول إن المشكلة أو المعضلة مع الشعر الحداثي أو الخوف من الشعر الحداثي - كما وصفته مؤلفة أمريكية قرأت كتابها منذ وقت قريب - ظاهرة ليست موجودة فقط في عالمنا النامي أو المتخلف وإنما أيضا موجودة في عالمهم أيضا، ولكنهم يحاولون وحاولوا بمختلف الوسائل أن يدربوا أو يؤهلوا المتلقين من المدارس الابتدائية حيث تجد هناك كثيرا من الكتب المكتوبة لمحاولة تدريب هذه الذائقة على فهم الأدب الحديث. وليس الشعر فقط وإنما الأدب الحديث كله، المشكلة لدينا لها وجه آخر الدكتور صلاح فضل الواقع آسف انه لم يصلني البحث ولكني من تلخيصه الجميل الجيد لموضوعه لاحظت أنه فرق أو قال أن هناك - وأرجو أن أكون فهمته بصدق - لدينا كثيرا من كبار الشعراء - وضع كبار بين شولتين - ولدينا قلة من المسرحيين، ولدينا كثرة من المتلقين، وهناك في مجال القصة والسرد لدينا توازن، إذا كانت هذه المعادلة صحيحة فأنا أطلب من الدكتور صلاح فضل أن يعرف ماذا يقصد بكلمة (كبار الشعراء)؟ هل لدينا كبار شعراء؟ هل لدينا ما يسميه الإنجليز Magor Poetes في أيامنا هذه من هم؟ من هم كبار شعراء الحداثة؟ أنا أتصور لو عرفنا من هم كبار شعراء الحداثة وأضع هذه بين أقواس - لترسم الناس خطى هؤلاء الكبار ولعرفوا من أسرار هذه الحداثة ما يجعل أولا المبدعين الذين يقلدونهم يترسمون هذه الخطى، وما يجعل المتلقين أمثالنا أن نعرف كيف نقرأ هؤلاء الكبار؟

ولكن مشكلتنا كما أتصورها أنه - بكل أسف - ليس لدينا كبار من الشعراء فيما يسمى بهذه الحداثة أو الحداثات التي تفضل وذكرها الدكتور جابر عصفور. من هم كبار

الشعراء؟ لايكفي أن نقول حداثة، ولا يكفي أن نقول جماليات الحداثة، إذا لم نجدها أمامنا في مثال.. هذا شيء. النقطة الثانية أنا أعتقد أن كبار الشعراء ليسوا فقط لهم علاقة بعصر دون عصر.. كبار الشعراء موجودون دائما، وهم كبار دائما وإلا إذا قلنا أن لدينا حداثة الآن ولدينا كبار من الشعراء، اذن ماذا نصنع بكبار الشعراء الذين مازلنا ندرسهم ونستمتع بشعرهم في أدبنا العربي؟ كما تعلمون أكثر مني، لدينا المتنبي وأبو العلاء المعري ولدينا شعراء الجاهلية، وفي الآداب الأخرى لديهم مثل ما لدينا كيف نفسر استمتاعنا شاعر كبير مثل شكسبير أو ملتون، أو بشعراء رومانسيين كما كنا نتحدث أو بالشابي مثلا، كيف نفسر استمتاعنا بهذا الشاعر العظيم الذي نحتفي به في هذه الندوة، وهو لايكتب بالطريقة التي يدعو اليها دعاة الحداثة، أنا أتصور في كلمة واحدة أنه يجب أن يكون هناك حد أدنى للتواصل بين الشاعر والمتلقي، الشاعر يجب أن يجتذب المتلقي بهذا الحد الأدنى، والا - في رأيي - لا يصبح شاعرا كبيرا ولا صغيرا. وشكرا.

الأستاذ كمال عمران

أريد أن أشير إلى مسألتين: الإشكالية الأولى تتعلق بالمبدع، لأن شعر الحداثة أو شعراء الحداثة، هذا المفهوم يحتاج إلى تحديد حتى لايبقى مفتوحا مطلقا. والمفهوم الثاني الذي أريد أن أؤكده بإيجاز وهو ما وجدت له صدى في العمل الذي قدمه الصديق حسين الواد، إذ تعرض إلى جانب – في نظري – هو هذا الجانب الفلسفي الذي يحدد جانبا من المتلقي، وهو المتلقي الذي يعزف عن شعر الحداثة إذا حددنا - كما قلنا - المفهوم وضبطنا من شاعر الحداثة؟ فإن الأزمة التي يمكن أن نتصور بين المتلقي والمبدع في هذا السياق هي عميقة وفلسفية، بل إنها حضارية ثقافية أيضا، لأنني أذهب إلى أن الحداثة إذا فهمناها في معناها الدقيق الإصطلاحي الذي يجعل الإبداع تاجًا لمنظومة كاملة في الحياة الاجتماعية بكل مراتبها، فإن عصرنا قضاؤه وقدره حداثة، والعزوف عنها أي عزوف المتلقي عن شعر حداثي محدد هو في الحقيقة عزوف - لكي أقول بإيجاز - هو عزوف عن روح العصر، روح عصر لها في ذاتنا العربية وفي تراثنا حضور، على ألا يكون هذا الحضور عبئًا بل حافزًا يحررنا حتى ننتج ما به نكون نحن في عصر نحتاج فيه إلى أن نكون نحن، لأننا إذا قلّبنا النظر في الشعر القديم مهما كانت الأغراض ومهما كانت

التيارات فإن هذا الشعر القديم كان يصدر عن منظومة معرفية فكرية فلسفية مهما اجتهدنا في الاعتزاز بها في الثقافة القديمة فإننا لا نجد لها صدى في العصر الحديث، وهذا جانب فلسفي لعله يكشف عن هذه المسألة التي لا تبقى مسألة إبداع وتلق في مستوى الشعر فقط بل في مستوى العصر الذي نعيش، فإن شئنا أن نعيشه بالجمالية التي يفرضها فإن ذلك يكشف عن هذه الأزمة في إطار معرفي، ثقافي، حضاري، فلسفي. وشكرا.

الدكتور إبراهيم السعافين

لفتني في بحث الأخ الدكتور صلاح فضل الحديث في حاجات التلقي.. كلامه عن الحاجة إلى الفهم، واستعاض عن هذا المفهوم إلى الحاجة إلى الإدراك، لكن في ظني ظل مفهوم كل من الفهم والإدراك عندي غامضا، وهذا الغموض يأتي من قضية العلاقة بين تعدد القراءات والفهم، فنظل في حاجة إلى معرفة ماذا نعني بالفهم؟ هل نريد من القصيدة أن توصلنا إلى معنى معين؟ أو إلى فهم معين أو أن القصيدة لا يطلب منها التوصيل أو الوصول إلى معنى يعني إذا حاولنا أن نقابل بين ما يسمى بالشيفرة والرسالة، وأن نعرف أن القصيدة ليس مطلوبا منها أن توصل إلى معنى معين، فعند ذلك لا أدري ما المقصود بالفهم، هل الفهم هو الوصول إلى معنى معين؟ أو أن يظل القارىء ضمن شبكة العلاقات اللغوية، ضمن «الكود» ويكفيه ذلك، وهذه القضية تستتبع قضية أخرى هي العلاقة بين التنظير والإبداع فعلى سبيل المثال (أدونيس) في تنظيره النقدي ينفي الرسالة تماما، أو على الأقل في بعض كتبه الأولى ينفي الرسالة ولا يطلب إلا أن يعيش الإنسان ضمن الشيفرة اللغوية أو «الكود» ولكن ـ في تصوري ـ أن هناك تناقضا واضحا بين إبداع أدونيس وبين تنظيره النقدي، إذا قرأنا شعره فأنا أتصور أنه يمتلك رؤية عامة، إذا امتلك القارىء هذه العدة أو التأهيل الذي سماه أو الذي أشار إليه الدكتور منصور الحازمي فيمكن أن نصل إلى معنى معين لأنه حريص جدا على المعنى – أي أدونيس – ولكنه في نظيره النقدي ينفي مثل هذا المعنى فظل المفهوم ـ كما أشرت – فيه شيء من الغموض، هل الإدراك والفهم المقصود به الوصول إلى المعنى؟ أو مجرد أن أعيش ضمن شبكة العلاقات اللغوية جماليا. وشكرا.

في الحقيقة هي ملاحظات بسيطة أود أن أطرحها، أولا من حق هذه الندوات أن تحظى بالإشادة وأن توصف بنبل المقصد، فالشابي الذي عاش في وجدان الجماهير العربية من خلال «إرادة الحياة» بل من خلال بيتين من الشعر، يدلل بذلك على مقدرة فذة في التعبير عن المستقبل في كل العصور، فالحياة معنى ممتد، وقد تأخرت محاولات التأليف عن شاعرية الشابي كثيرا كما تدل قراءتنا للبحوث التي قدمها باحثو هذه الندوات، فمنهم نعرف أن ديوان «أغاني الحياة» صدر ناقصًا وربما محرفًا بعد رحيل الشابي بنحو عشرين عاما، وهذا جحود مهما كان السبب فيه لأنه عطل بعض المعرفة بشاعرية الشابي، وعطل تسرب شاعريته في شاعرية أعقابه وخلفائه من شعراء العربية في كل أقطارها، وما أريده هو أن وجود مؤسسة البابطين هو السبب الحقيقي الذي جعل الاحتفال بالذكرى الستين يختلف عن الاحتفال بالذكرى الخمسين، وإلا لمر يوم الشابي مثل كل الأيام، فهذا شكر وتقدير لصنيع المؤسسة وما بذله صاحبها الكريم من جهد.

غير أنني أتساءل من الوجهة المنهجية الخالصة لماذا تنقسم موضوعات البحوث المقدمة إلى الندوة في محورين؟: أحدهما يخص الشابي مباشرة، والآخر يبحث في موضوعات شعرية عامة، لا نقول موضوعات حاضرة، لأن الشابي بشعره لازال حاضرًا بيننا، نقرأ في المحور الأول: الشابي متأثرًا، الشابي مؤثرًا، الشابي ناثرًا، الشابي شاعرًا، فهل غطت هذه العناوين كل ما ينبغي أن نعرفه عن الشابي، وكل ما ينبغي أن يعرفه المتلقي المعاصر والدارس الأدبي عن الشابي؟. المحور الثاني: الخطاب في الشعر العربي المعاصر، لا أريد أن أدخل في جدل حول المصطلح النقدي، ولن يخسر هذا العنوان شيئًا لو أنه في الشعر العربي المعاصر، أو قضايا الشعر العربي المعاصر، وليس هذا موضوعي الآن على الأقل، لكنني أتساءل: ألم يكن من الأوفق أن تدور موضوعات الخطاب في الشعر العربي المعاصر منبثقة من شعر الشابي نفسه فيكون هو البداية والمنطلق؟ إن لم يكن هو الموضوع في جملته وتفصيله. أحسب أن الشابي كان جديرا بأن يملأ جلسات هذه الندوة، وأن تتجه إليه جهود كافة الباحثين، ولو أن هذا حدث ربما كنا قد جنينا معرفة

أوفى بشاعرية الشابي، ورأيناه وقرأنا شعره في ضوء مناهج نقدية ومستويات من الدراسة مختلفة. وبعد فهذه مجرد رؤية أو رأي رأيت أن أعرضه على مجلس المؤسسة حين يفكر في موضوع جديد. شكرا.

الدكتور محيي الدين صبحي

إن الندوة زادتنا معرفة بملابسات الشابي، ولكنها لم تزدنا معرفة بشعر الشابي، هذا صحيح. بالأمس تساءل الدكتور جابر عصفور: لماذا نقرأ الشابي إلى الآن؟ ولماذا نحتفل بذكراه ومآثره؟

الحقيقة هذا السؤال هام جدًا، عندما يقول الشابي: «عذبة أنت كالطفولة كالأحلام»، وعندما يقول: «إذا الشعب يومًا أراد الحياة» هاتان القصيدتان كافيتان، والشاعر قد يخلده بيت من الشعر أحيانًا والقصيدتان كافيتان لأن نجتمع من أجلهما، من أجل مشاعر غضة تتلقى الحياة، ومن أجل مشاعر ثائرة تريد أن تعيد تشكيل الحياة، في نظري هذه هي الحداثة، الاحتفال بالحياة الرسالة الحقيقية للشعر. والاحتفال بالحداثة هو غير النقل والترجمة وتعذيب القارئ والقصيدة والتمحل وما أشبه. اليوم قال أحد الباحثين إن الشعراء يتجهون إلى المقبرة كالأفيال، هذا صحيح لأنه لم يعد هناك شخصيات متميزة، هذه أيضا من منجزات الندوة، وهذا أيضا دليل على عدم ضرورة الحداثة، لأن الباحثين - وخصوصا بحث الدكتور الواد وهو بحث ممتاز - عندما أراد أن ينظر فى شعر الحداثة، من كتب فيه؟ لم يجد غير أدونيس، وخالدة سعيدة، ومحمد بنيس وهو صديقهما هناك مسألة أو قضية مفتعلة بكل الموضوع، تجديد تراثنا ووصله بما يسمى بالنقد الجديد قضية كافية، ليس من داعٍ لكل هذا الإغراب. حين دخل الإعلام على الخط، وجاء مجموعة من الشبان وجدوا الرخَص كلها متاحة أمامهم وقعنا في (مقبرة الأفيال)، فمعظم المسألة في نظري مفتعلة طرحها صحفيون وما أشبه، ولا يجوز نحن كنقاد ممارسين أن ننجر وراءها، ولا ضرورة للحداثة. وشكرا.

الدكتور محمد عبدالرحيم كافود

بسم الله الرحمن الرحيم، في الحقيقة سبقني الدكتور منصور الحازمي إلى بعض ما كنت أريد أن أطرحه، ولا أريد أن أكرر أيضا ما قاله الإخوان عن ظاهرة الغموض وما

يعانيه أو ما يلاقيه القارىء، ولكن أعجب لتساؤل الدكتور حسين الواد وهو يؤكد على قضية الحداثة ثم بعد ذلك يجيب على هذا التساؤل، يجب الا تتوقع أن تخرج من هذه القراءة بشيء، لا معنى، ولا صورة محددة ولا غير ذلك! ويتساءل الباحث «هل هناك امكانية للتأثير»؟ لا، أنا أجيب عليك وأجاب عليك الكثير من الإخوة والزملاء أنه لا أعتقد، لأن من خصائص الأدب التأثير، والتأثير كما نعرفه ويعرفه أساتذتنا الكرام هو التأثير، لأن العاطفة هي أساس هذا التأثير او التقاء العاطفة بين المبدع وبين المتلقي، واعتقد أن هذا الغموض، وهذا التعتيم الذي نجده في الشعر العربي، أو ما يطلق عليه بشعر الحداثة بعيد كل البعد عن هذه الناحية، وأفاض فيها الإخوة والزملاء. وأعتقد أيضا من تعليقات الإخوة أصحاب الحداثة في بعض التلميح أو الإيحاء بما أشار إليه أستاذنا الدكتور جابر عصفور، وهو ما يقصده هؤلاء الإخوة من شعر الصفوة الذي يريدونه أو كما نستشفه من خلال قراءاتهم أن هذا الشعر لا يكتب لعامة الناس ولا يكتب للجمهور وهي قضية حملها الرمزيون، منذ عشرات السنين، وهم ينادون بشعر الصفوة، وأنهم لم يبالغوا ما بالغ به الحداثيون في الوقت الحاضر، ولكن أعتقد أن شعر الصفوة هذا أيضًا انتهى، أو هذه القضية، أو هذا الشعار قد انتهى، واعتقد لابد من إعادة النظر حقيقة، وأتمنى لو كانت هناك ندوة - يمكن اختلف هنا مع زميلتنا الدكتورة سعاد - وهو ان تكون هناك ندوة ويا حبذا لو مؤسسة البابطين اقترحت ندوة خاصة بقضية الحداثة أو التجديد والحداثة في الشعر العربي لوضع النقاط على الحروف، في هذا اليوم ومنذ الصباح أخذت الندوة اتجاها جديدا، لم تتح لي الفرصة في الصباح، وإن كنت قد طلبت الكلمة لأعقب على ما قاله الأخ الزميل الدكتور نديم نعيمة فيما يتصل بأنه لم يجد شعرا عربيا إلا عند المهجريين وعند شعراء الحداثة، وهذه قضية كانت بحاجة إلى طرح أو الى نقاش من قبل الإخوة والزملاء أعتقد أنه فات أوانها، ولكني أعتقد أنها قضية خطيرة جدًا أن نلغي شعرنا العربي كله الحديث والقديم لأنه لا يوجد شعر عربي وإنما شعر بلسان عربي اللهم إلا شعر المهجريين والحداثيين.

وأنا أقول له لا، إن شعر الحداثيين، كما أشار الإخوة – وأنا لا أريد أن أزيد عليهم – ماهو إلا تقليد وتأثر بالشعر الأجنبي، أما المهجريون فالقلة القليلة منهم - يمكن أن أعد منهم القروي - هم الذين عبروا أو كتبوا أو نظموا شعرًا عربيًا وما عداهم فعبروا عن عواطف خاصة، أو عن رؤى وأفكار.

وأيضا قضية الرؤية الخلاصية قضية غريبة وليست من الشعر العربي وليست من الثقافة العربية، ونحن نعرف أبعادها، وأعتقد أن هذه قضايا لابد من أن توضع النقاط فيها على الحروف، أشار إليها أستاذنا الدكتور محيي الدين صبحي والدكتور الحازمي وهي بحاجة إلى إيضاح أكثر، لا أريد أن أطيل في هذا الموضوع، وأشكركم.

الدكتور محمد لطفي اليوسفي

أنا سأبدأ من حيث انتهى الأخ الدكتور جابر عصفور، وفي رأيي يجب أن نعترف، فالبحث الأول والبحث الثاني يتكاملان من حيث أن الأول يرسم مأزق الخطاب الحداثي في تعامله مع الشعر. أما البحث الثاني فإنه يحاول أن ينعتق - في رأيي - من هذا المأزق.

وألتقي مع الدكتور جابر عصفور عندما تحدث عن هذه الاطلاقية في هذا الخطاب من جهة، من جهة ثانية أعتقد أن مسألة التعامل مع النص الشعري العربي الحديث تتم في أغلب الأحيان في خطاب الحداثة – على الأقل لدى نقاد الحداثة – تتم باستنساخ مقولات أو قوانين وقع استدلالها بالنظر في نص غربي بالأساس، ويتم بشكل ما تطبيقها عنوة، وقهرًا واستبدادًا على نص عربي، فيوهم النقد - في هذه الحالة - بأنه يكشف في حين أنه يحجب في الحقيقة.

ولذلك تتخذ القدامة من هذا المزلق وسيلة وتنتصر لنفسها وتثأر لنفسها، ومن حقها أن تثأر لنفسها. لكن الناظر، والمسألة في أحايين كثيرة يحسب أن أدونيس هو الحداثة أو أخطاء أدونيس هي الحداثة، كما لو أن أدونيس هو تشخيص للحداثة والحال أن الناظر - حتى - في ديوان أدوينس سيجد تعارضًا بين رغبات الشاعر ومنجزات الشعر، أو ما يقدر عليه الشعر في ديوان أدونيس وفي ديوان الشعر العربي المعاصر ثمة نصوص في غاية الوهن كثيرا ما تتخذ أمارة على وهن الشعر العربي الحديث، وكثيرا ما يتردى خطاب الحداثة، إذ إنه أيضا واقع في دائرة السحر في تفخيمها، والحال - في رأيي أنا - أن التحديث الذي تم خلال هذا القرن لم يقم به النقاد ولا المنظرون العرب ولا الفلاسفة، أو على الأقل من لهم تفكير فلسفي، إنما قام به بعض المبدعين في تجديد علاقتنا باللغة من جهة، وتجديد العلاقة بالجسد واستكشاف القديم العربي، والناظر في ديوان الشعر العربي الحديث المطلوب حتفه الآن - لأننا نعيش لحظة مأزق - سيجد أن النصوص المبدعة

هي التي أقامت علاقة خفية مع القديم العربي في اختلافه وتعدده، ومضت على درب استكشافه وإدراجه في الذات، وبالتالي لا سبيل إلى حديث عن قطع. إن العلاقة بين القديم والحديث علاقة تنام في التغاير والاختلاف ولعلني استطيع أن أقول: إن النص الحديث في لحظات اندفاعه وقوته يمكن أن يصبح معبرا لاسترداد النص القديم. أرجو المعذرة إن كنت قد تدخلت بهذا الشكل. ففي رأيي أن المسألة سؤال، جئنا جميعًا معبئين بالإجابات والمطلوب من الندوة أن تنقلنا إلى صياغة سؤال، فنطبق – فمثلا قضية التلقي مطروحة في الغرب بالتأكيد – ولكن النص العربي الحديث ليست هذه مشكلته، أنا أعتقد أن النص يمضي في اتجاه معرفي خطير يمكن أن يقودنا الى استرداد ذواتنا واستكشاف قديمنا، ولكننا مع الأسف مازلنا في هذا الصراع بين القدامة وأنصارها والحداثة التي ننتصر إليها في أغلب الأحيان أيضا من منظور إيديولوجي والحال على خطاب الحداثة أيضا أن يشرع في مساءلة نفسه لصياغة أسئلة جديدة مستلة هذه المرة من صميم الثقافة العربية حتى تفي هذه الأسئلة بمتطلبات هذه الثقافة. وشكرا.

د. سالم عباس *

من حسنات هذه الندوة عنايتها البارزة بالمتلقي. النقاد جميعا يقرون بأن هناك مشكلة فعلية في التلقي، وأن هناك حاجة ماسة للنظر في جوانب هذه المشكلة. ولا أدري لم تأخر نقادنا عن الاهتمام بالمتلقي الاهتمام الذي يستحق، هل كانوا ينتظرون ما ستنتجه المطابع الأجنبية عن نظرية «الاستقبال أو «التلقي»؟ ربما يكون هذا من الأمور التي دفعت هذه القضية إلى البروز. وعلى العموم ماداموا قد بدأوا الاهتمام فهذا خير، ونتمنى أن يستمر هذا الاهتمام من خلال نظر واقعي، وفحص موضوعي، لا أن نرجع إلى ماكنا نردده من هجاء للمتلقي ـ غير الحداثي ـ ومديح للمنشئ ونصه.

إن الإشكالية ـ كما أراها ـ نابعة من أمور أهمها: أن الشعراء يتسابقون في افتعال الحداثة، والنقاد المصاحبون لهم يخشون ألا يكونوا حداثيين إذا ما تخلوا عن مديحهم، والمتلقي في حيرة بين هؤلاء وهؤلاء. وإذا كان الشعراء غير ملومين لأنهم ـ حين نحسن

* لم يتسن للمعقب قراءة تعقيبه خلال الندوة، فارتأتيا أن نثبته في الكتاب مع من عقب من زملائه المشاركين فيها.

الظن بهم - أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، فإن الملامة تقع على النقاد إذ عليهم أن يتخففوا من الخوف الزائف، ومن الاستلاب، وأن يؤدوا دورهم الحقيقي، فالشعر فن، والنقد علم.

وأستاذنا الفاضل الدكتور صلاح فضل حدد احتياجات المتلقي العربي بأنها: الحاجة إلى الفهم، والعدل مع التراث، وحتمية إعادة التأهيل والكفاءة. وهي أمور فيما أرى - تكرس الهجاء المعهود للمتلقي - غير الحداثي - لأنه هو وحده: المحتاج إلى الفهم، حيث لا يفهم إلا الشعر الواضح، وهو الخاضع لتقاليد التراث بطريقة سلبية ومن منظور تراثي يحدد أفق توقعاته، وهو كذلك القاصر عن استيعاب امكانات هذا الشعر الحداثي العظيم، ومن ثم يجب إعادة تأهيله.. وأرى أن مشكلة المتلقي العربي مع الشعر الحداثي المشكل - وأتحدث هنا عن لون معين من الحداثة، فهي حداثات، لاننكر روعة بعضها - تزداد تفاقما بسبب الشاعر الحداثي، والناقد الحداثي، وليست نابعة في جوهرها من المتلقي فحسب، إذا أردنا بعض الإنصاف. ولقد أدرك الشعراء المبدعون هذه الحقيقة، وهذا ما نجده لدى محمود درويش وأحمد عبدالمعطي حجازي وغيرهما، إذ أحسوا أن اندفاعهم في أفق الإبداع لا يجب أن يقطع الصلة مع جمهور المتلقين الذين يصفهم حجازي بأنهم جمهور ذكي، بينما هم في حديث الدكتور صلاح متهمون بما ذكر من ضعف في الفهم، وخضوع سلبي للتراث، وقصور محوج للتأهيل. وإذا ما أضفنا إلى مقولات هؤلاء الشعراء حديث بعض النقاد أمثال شكري عياد وعبدالقادر القط، ومحمود أمين العالم والكثير من الأكاديميين والدارسين أدركنا حقيقة هذه المشكلة، وزيف الاتهام الموجه للمتلقي. إن مشكلة التلقي لم توضع في إطارها أو سياقها الصحيح لأن جانبًا كبيرًا منها غير نابع من المتلقي نفسه، وإنما هو نابع في جوهره من مجموعة من الشعراء والنقاد الحداثيين. وأصبح واجبا أن نبحث أيضا في «احتياجات الشاعر الحداثي» و «احتياجات الناقد الحداثي».

رئيس الجلسة الدكتور عبدالقادر القط

شكرا. والآن أدعو الأستاذين الجليلين لمناقشة بعض ما جاء في هذه التعقيبات، ولنبدأ بالأستاذ الدكتور صلاح فضل.

الدكتور صلاح فضل

في الواقع أنا سعيد بكل الإضافات والمناوشات والاختلافات التي أبديت كما ينبغي، ولكنني أريد أن أوضح عدة نقاط قصيرة وموجزة لأن الجلسة تصل إلى ذروتها وهي أطول جلسة في الدورة كلها وأعتقد أننا لا ينبغي أن نرهقكم أكثر من ذلك.

النقطة الأولى هو أنه حدث لبس في المزج بين الحديث عن شعر الحداثة من ناحية والخطاب الشعري المعاصر من ناحية أخرى. أنا أفهم أن هناك تباينا واضحا لأن مصطلح (المعاصر) يشمل على الأقل الشعر العربي في خلال النصف الثاني من القرن العشرين ويشمل شخصيات يرفعون شعار الحداثة لكنهم هم الشعراء المعاصرون الذين يحيون بيننا ويصنعون هذه الفورة الانتاجية التي أتحدث عنها. أنا لا أشير إلى شعراء الحداثة، باعتبارهم الكبار، وهم الذين يمثلون الفورة الانتاجية، وإنما أشير على وجه التحديد للخطاب الشعري المعاصر ابتداء من شعراء قصيدة التفعيلة ابتداء من السياب والبياتي ونزار قباني ومحمود درويش وأدونيس حتى نصل إلى اليوم. وعندئذ إذا أخذنا هذا المشهد في شموله وكليته وهو الذي يقابل أو يمكن أن نعني به الخطاب الشعري المعاصر يمكن حقيقة أن نطمئن إلى أنه من الثراء والتعدد والتعبير عند قدرة الانسان العربي المبدع في الكشف والتجلي عن متغيراته واحساسه بالعالم المعاصر وموقفه منه بحيث لا يمكن لنا أن نعتبره كله موصلا لمأزق، المأزق يتمثل في الموجة الأخيرة فحسب، لكن ما قبلها قد استطاع أن يصنع جمهوره، وكلنا من هذا الجمهور، وهو عريض ومطمئن إلى درجة كبيرة.

ما قيل عن صياغة المطلقات في الرفض والتنابذ بين الحداثيين والقداميين أظن أن هذه الندوة على وجه التحديد قد تجاوزت ذلك لأننا بصدد التوصيف الدقيق الموضوعي للواقع وليس إطلاق التمنيات والرغبات، ليس بوسعنا أن نلغي الإنتاج الشعري المعاصر لأنه لا يروق لنا، وإنما علينا ـ بقدر الامكان ـ أن نسعى إلى فهمه ودرسه وتحليله والتعود على المتغيرات التي يحملها، لن نساق إلى ذلك قسرا ولكن كلاً منا بمتابعته وبحسه، حسبه فقط أن يصبر قليلا على قراءة النماذج قبل رفضها المسبق، ما أكاد أجزم به أن كثيرا من هذه النماذج إنما يحمل تنمية حقيقية للحساسية الجمالية العربية ووعيا آنيا

مبدعًا بالمتغيرات التي جدّت عليها. وإذا كان - مثلا - الأستاذ الطيب صالح يقول إنني لست مجبرا على تحمل مشقة هذه القراءة فإن قرّاءه أنفسهم عندما صدموا بالتغيرات الكبرى والجذرية والجميلة التي حدّثت أسلوب السرد في الرواية العربية لم يكونوا مجبرين، لكنهم اندفعوا إلى ذلك بمحبة وتقبل جميلين، وإلا - فبالتأكيد - ليس هناك قسر ولا ضغط ولا هجوم أو دفاع بقدر ما أتوقع أن الموقف يتمثل في التوصيف العلمي للظواهر التي يعانيها الإبداع العربي المعاصر، ومحاولة تمثل طريق المستقبل - الرفض والتنحية والتفرد بأن هذا مادرجنا عليه ولسنا على استعداد لتغيره سيكون موقف أفراد وسيزول، لأن الأجيال الجديدة هي التي سوف تحل محلنا وسوف تكون أكثر قابلية لاستشراف أفق المستقبل ولتنمية الوعي الجمالي بالشعرية العربية. وبالتالي فكل ما أضيف من ملاحظات إنما هو - في حقيقة الأمر - إثراء للمنظور الذي حاولت أن أقدمه في اقتراح عدة مفاهيم لتخطي هذه الهوة التي تفصل المرحلة الأخيرة من الشعر المعاصر عن القراء، المراحل السابقة من الشعر المعاصر لم تعان من هذه الأزمة.

توضيح بسيط للذي طلبه الدكتور السعافين عن الفرق بين الفهم والادراك، انني اتمثل أن البنية الشعرية المعقدة مؤلفة من مستويات كثيرة، وأن عملية تحديد المعنى إذا لم تكن داخلة في صلب القصد لأن عدم تحديد الموضوع مسألة جوهرية في شعر الموجة الأخيرة من الخطاب العربي المعاصر، فإن هناك وسائل أخرى لاستقبال هذا النص غير الإصرار على أن يتضمن رسالة لا يحتويها متمثلة في الفهم العقلي، التقبل مثلا بالمتخيل، تقبل الايقاعات الخفية، تقبل ما يمكن أن يمثله من عناصر تشير إلى رؤية وإن كانت مضببة إلى حد ما، يمكن أن يدخل في مجال الإدراك حسب تصوري ولا يدخل في مجال الفهم. عموما أعتقد أن الدعوة إلى أن تكون المحاور المخصصة لهذه الندوات قاصرة على موضوع مركزي دون الإطلال على القضايا الملحة والساخنة في النقد العربي المعاصر، يمكن أن تحرمنا - حقيقة - من أن نجمع بين هاتين الرؤيتين في منظور واحد. أن نكرم ونبحث ونعايش شاعراً من الشعراء الذين صنعوا وعينا، وبين أن ندرك الواقع المحيط بنا ونحاول أن نتأمله بطريقة منطقية هادئة.

وأريد أن أضيف نقطة أخيرة وبسيطة وهي ممن يؤمنون بأن هذا التأهيل الذي سخر منه الدكتور الحازمي نحن بحاجة إليه لا لقراءة الشعر المعاصر فحسب، وانما لقراءة

الشعر العربي القديم نفسه نحتاج إلى تأهيل أشق وأصعب من ذلك لأن إدراك الإشارات الثقافية الواردة فيه، وإدراك الأبعاد التي يرمي اليها، الفهم القريب للمعاني الأولية للأبيات لا يمكن أن يحتوي أو يحتضن الدلالة الشعرية الحقيقية للنصوص العظمى في التاريخ الشعري، فهذا الجهد الذي أدعو إليه في عملية التلقي من أن يؤخذ الشعر بجدية ينطبق كما ينطبق على الشعر الحديث ينطبق أيضا على الشعر القديم لانه يحتاج حقيقة إلى إعادة تأهيل لقراءته وإعادة قراءاته، واذا كان قد استشهد بكلام الدكتور إحسان عباس الذي أوردته من أن العدو الرئيسي القصيدة الحديثة هو المدرسة فلازلنا بحاجة إلى إعادة النظر بالفعل. كما تفعل كل الأمم في المناهج المدرسية لكي نوسع من دائرة منظورنا لرصيدنا الشعري القديم والحديث معا ولكي ندرب ذائقة طلابنا على أن يستمتعوا ويكتشفوا جماليات هذا الشعر، وحينئذ نكون قد قمنا بالواجب التربوي الحقيقي الذي يُنتدب البحث والدراسة والنقد في بعض جوانبه للقيام به. وشكرا.

رئيس الجلسة - الدكتور عبدالقادر القط شكراً. الرد الآن للأستاذ الدكتور حسين الواد.

الدكتور حسين الواد

شكراً سيدي الرئيس، وأبدأ بالثناء على ما استمعت إليه. في الواقع هي أصوات مختلفة وهذا شيء طبيعي، بل هو محبب، وكلمتي في الواقع أحب أن أنطلق فيها من ظاهرة لأننا نعرف أنه ليس من مجتمع سواء في القديم أو الحديث إلا وله شعر، نتيجة هذا أن الشعر ملازم للحياة، ضروري لعله ضرورة الخبز وما يحمي به الانسان نفسه، السؤال هنا والمشكل هو أي وظيفة ينهض بها الشعر ليكون ضروريا؟ هو ضروري قائم بدوره سواء كان شعرا قديما أو حديثا، وبالتالي فأشعار الشعوب مختلفة في الزمن ومختلفة أيضًا في المساحة لكن كل شعب يتعامل مع شعره. في رأيي مهما تكون الآراء من الحداثة، لا اعتقد انه يحسن إلغاء هذه التجربة بل بالعكس المسألة لها جذور. نعرف أن الشعر الحديث يقيم كيانه على الغموض مثلا، نعرف أن شاعرا كالمتنبي في كثير من أبياته الغامضة والتي لم تفهم حتى الآن وهي التي تصدى لها الشراح والدارسون كثيرا حتى أصبح الغموض - وهذا يقوله القدامى - أصبح محمدة، مثلما الوضوح محمدة مثلما المعنى محمدة. فبالتالي الشعر يؤثر بمظاهر عديدة وعديدة جدا، ومهمة الدارس لا أن

يأخذ موقفا، - الدارس وليس الناقد - لأن الجمهور هو الذي سيصفي ونعرف في أي عصر من العصور قد كتب كثير من الشعراء، لكن الذين بقوا قلة، فبالتالي نحن لا نستطيع أن نخلق شعراء، لا يمكن للناقد أن يخلق شاعرا، يمكن للدارس أن يصل لكن بعد أن تتبناه وبالتالي - وهذا إيمانا بضرورة الاختلاف - في رأيي - لهؤلاء الشعراء أن يكتبوا ماشاؤوا وبعد ذلك تقع التصفية.

الذي يهمنا في تعاملنا مع هذا الشعر الحديث هو أن نتساءل عن الأسرار التي تؤهله لأن يقوم بالوظيفة التي يقوم بها الشعر، وقد قلت سابقا: إنه ضروري وإن بدا هامشيا.

أكتفي بهذا لأن الوقت قد انتهى والملاحظات كثيرة، شكرا للجميع.

رئيس الجلسة ـ الدكتور عبدالقادر القط

شكراً لكل من اشترك في هذه الندوة من باحثين ومعقبين ومستمعين، وقد جاءت بحق ختاما جميلا لهذا الملتقى الثقافي الجليل، ونرجو أن نلتقي دائما على خير في لقاءات تالية، ولكن قبل أن ينفض الاجتماع أرجو أن يتفضل الأستاذ المدير العام لهذه الندوة الأستاذ عبدالعزيز السريع لإلقاء كلمة الختام.

الأستاذ عبدالعزيز السريع ـ مدير عام الندوة

شكراً سيدي الرئيس، وأود أن أعلن بأن الجلسة الختامية ستبدأ فوراً، وشكرا للرئاسة على هذه الإدارة الحكيمة، وعلى هذه الندوة الممتعة.

****

الجلسة الختامية

كلمة الأستاذ أحمد بن سودة

... بداية أزجي الشكر الجزيل لصاحب الندوة ومؤسسها الشاعر العربي الكويتي الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، أشكره أولا على اختياره المغرب ومدينة فاس مكانا للندوة الرابعة للمؤسسة الساطع صيتها والتي تحمل اسمه، وأشكره ثانيا على اختيار شاعر من المغرب العربي هو «أبو القاسم الشابي» موضوعا للدورة الرابعة لجائزة الإبداع الشعري، وأشكره أخيرًا على توجيهه الدعوة الكريمة لي، وأهنىء جمعية (فاس سايس) على امتداد واتساع نشاطها، ليشمل كل ما يتصل بالفكر ورسالته، والعلم ومكانته تأهيلا وتجديدا للدور الحضاري الذي رصع جبين مدينة فاس منذ أكثر من ألف ومائتي سنة، أي منذ أن وضع مؤسسها وبانيها المولى (إدريس الأزهر) حجرها الأساسي، ودعا في أول خطبة جمعة صلاها بها أن تكون وتبقى دار علم وفقه، فكانت دار علم وفقه تسطع أنوارهما من جامعة القرويين، وكانت دار فن وجمال وإبداع محسوس يفتن الأبصار فيما تضمه البيوت والمساجد والزوايا من روائع تصبها في الحجر والجبس والخشب والنحاس المواهب الخلاقة قبل الأنامل، وفن وجمال وإبداع تستشفه الآذان، ويرشفه الوجدان رحيقًا ساحرًا من الأنغام وبديع الكلام من شعر وأهازيج وأمداح إلى غير ذلك مما حفلت به صحائف أيام هذه المدينة من ذكريات، وزخرت به كتب المؤرخين والرواة.

كلمتي هذه كلمة تحية، وأرجو أن لا يحملني جميل ظنكم أن تتوسموا أو تتوقعوا في طياتها ما يرقى بالتطاول إلى سامق دوحة علمكم، وإنما في ثنايا هذه التحية عواطف تداعت بها ذكريات تتصل بموضوع ندوتكم ألا وهو الشعر، وتحديدًا «أبو القاسم الشابي» محور دورتكم الرابعة هذه. وتستحضر تلك العواطف والذكريات المتداعية منها الشاعر الكبير أبا القاسم الشابي، فأراه أمامي منذ ستين سنة، أي منذ وفاته في ريعان الشباب، كان ذلك في أواسط الثلاثينات، وكنت في ريعان الشباب وقوته الدافقة، أقرض الشعر وأترسم خطى فرسانه من عصر الجاهلية إلى عصر شوقي وحافظ والبارودي وطلائع شعراء المهجر.

كان الشعر ركنا من أركان المعرفة التي لابد أن يتسلح به ويجيده ويحفظه من يتولى الخطابة في المساجد والفتوى ويتبوأ كراسي التدريس في جامعة القرويين، وبصفة خاصة كان علي أن أكون شاعرا لأن جميع أجدادي ممن تولوا تلك المهام وتوارثوها كانوا شعراء، ولكن بالنسبة لي كان لجيلي في تلك الحقبة من تاريخ الكفاح الوطني، فقد كان علينا أن نجند الشعر ونوظفه في إذكاء شعلة ذلك الكفاح، وأن نترك جانبًا كل اغراض وموضوعات الشعر الأخرى من هجاء أو رثاء أو عتاب واستعطاف، وبالأحرى أن ننبذ الغزل لنعبر عن ذواتنا وعن أفكارنا وعن هموم شعبنا من خلال غرض واحد وحيد ألا وهو شعر الحماسة هذا الغرض الذي كنا نجد في معانقته والتغني به دعمًا قويًا لمعنوياتنا وحشدًا زاخرًا لصلابتنا وصمودنا أمام محتل أراد بعد أن تمكن من أرضنا أن يتمكن من أنفسنا، وأن ينفذ الى مناعتنا الروحية والحضارية، وأن يحتل ارواحنا فنصبح بعد ذلك جثثًا هامدة ولكنها تمشي على الأرض بلا هوى، وكان أبو القاسم الشابي واحدًا من الشعراء الذين كانت تصلنا آهاتهم وتخترق الحدود إلينا زفراتهم، وإذا كان للنقاد رأي في تحليل الحزن ودواعيه في شعر الشابي فإننا كنا نشعر في ذلك الوقت أن الحزن المتدفق في أشعاره كان مصدره الوحيد هو الضيم الذي أثقل قلب ذلك الشاعر الوطني وهو يرى ما آلت إليه حال أمته، وما حل بها من هوان سببه الاستعمار، كنا نردد قصائده – وقليلاً ما كان يصلنا منها آنذاك – بدافع هذا الشعور، وكان الشعر الوطني أداة من أدوات بناء ذلك السد العظيم من التضامن الذي ميز كفاح شعوب المغرب العربي وكما كنا نردد قصائد ابي القاسم الشابي ونتغنى بها وخاصة قصيدته التي مطلعها:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

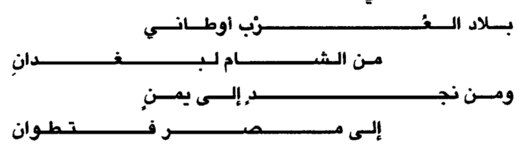
فلابد أن يستجيب القدر

فقد كنا نحفظ ونردد ونتغنى بعشرات القصائد والأناشيد التي تذكي الحماس وتوطد العزم، وتدعم الصمود، سواء في التجمعات الشعبية العامة، وفي الخلايا التي هيأناها لتأهيل المناضلين وتأطيرهم، أو في الدروس التي تلقن للتلاميذ أو تلقى في المساجد لعموم الناس، فقد كان الشعر الحماسي حاضرا، وديوان الحماسة مستظهرا، وفرسان الشعر الحماسي وكأنهم كانوا معنا مجندين في طلائع كتائب النضال ضد الاستعمار، من أمثال أبي فراس الحمداني بقصائده «الروميات» الحماسية التي كان يتوعد بها البيزنطيين الذين أسروه واقتادوه وقيدوه، فكان يصرخ في وجوههم:

ونحن اناس لا توسط بيننا

لنا الصدر دون العالمين أو القبر

كان شعر الحماسة والأناشيد الوطنية سلاحًا ماضيًا أشهرناه في وجه الاستعمار، واستسمحكم في تذكر واقعة شهدتها بنفسي، ففي سنة 1951 وبمدينة طنجة ثغر الجهاد ورباط المجاهدين، وبعد أن وقعت مع زعماء الحركة الوطنية في تلك السنة وبتلك المدينة على الميثاق الذي وحدنا بمقتضاه صفوفنا كأحزاب متنافرة، كنت جالسا ذات مساء بمقهى تسمى مقهى «باريس» بقلب المدينة، وكانت منتدى وملتقى لأقطاب الحركة الوطنية، مرت أمامنا مظاهرة صاخبة أغلب السائرين فيها من الشباب كانوا يرفعون فيها الاعلام الوطنية وصور الملك المجاهد محمد الخامس طيب الله ثراه، وكانوا يرددون بأصوات متناغمة الأناشيد الحماسية التي حفظتها الجماهير ومنها النشيد المعروف:



بلاد العُرْب أوطاني

من الشام لبغدانِ

ومن نجدٍ إلى يمنٍ

إلى مصر فتطوان

للشاعر الفلسطيني المجاهد ابراهيم طوقان. كان الى جانبي فرنسي وبرتغالي اقتعدا كرسيين حول طاولة، فهتف الاول بالثاني: استعدوا للرحيل من هذه البلاد أيها الفرنسيون فإن المغاربة قد استعدوا لكم، ولعل الفرنسي أحس بالمهانة فخاطب رفيقه البرتغالي: أتظن أننا مثلكم أيها البرتغاليون هزمكم المغاربة في معركة وادي المخازن بالمناجل التي كانوا يجمعون بها حصاد حقولهم؟ فأجابه البرتغالي: نعم لقد هزموا جيشنا العتي بالمناجل، أما أنتم فسيهزمكم المغاربة بالأناشيد!!

نعم لقد كان البرتغالي محقا أو لعله كان باحثا في تاريخ الأدب العربي وأدرك قوة الدلالة التي يختزلها القول المعروف: إن الشعر هو ديوان العرب، كان الشعر العربي الفصيح، كما الشعر الذي نطلق عليه هنا الشعر الملحون، وكان الشعر باللهجات الوطنية من أمازيغية وريفية وشلحية، كل ذلك كان مرصودًا وموظفًا في المعركة التي خاضها المغرب لاسترجاع استقلاله واستعادة حريته بقيادة ملكه المجاهد محمد الخامس، وشرع في بناء دولته من جديد، الدولة التي كانت مدينة فاس أول عاصمة شيدت لها.

وها هو المغرب المستقل الحر المتقدم بخطى ثابتة إلى غده ومستقبله يعلي القواعد التي انبنى عليها وهي الاسلام دينًا ورسالة وحضارة، والعربية لغة وهوية وانتماء، يزكي ذلك ويثبته قائده وبانيه جلالة الملك الحسن الثاني حفظه الله، هذا الملك المسلم العربي جنانًا ولسانا، الملك القارئ المفكر المبدع الأديب، الملك الذي قلما تخلو خطبة من خطبه من حكمة يتضمنها بيت شعر، أو من شعر يوقظ الحكمة ويجليها.

مرة اخرى أضم صوتي الى صوت اخوانكم من الذين استقبلوكم ورحبوا بكم في بلدكم المغرب بلد الحماسة والشجاعة والجمال والاخوة، بلد القصائد المنثورة في جباله وسهوله ووديانه وأحداق فتيانه وفتياته. أشكركم وأتمنى لكم مقاما طيبًا مباركًا والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

□ رئيس الجلسة الأستاذ عبدالعزيز السريع □

شكرا لمعالي الأستاذ أحمد بن سودة، ولمن ألقى هذه الكلمة الطيبة، والآن الكلمة للجمعية التي احتضنت هذه التظاهرة وساندتها جمعية «فاس سايس» يلقيها سعادة الأستاذ محمد القباج رئيس الجمعية.

□ الأستاذ محمد القباج - رئيس جمعية فاس سايس □

بسم الله الرحمن الرحيم.. السيد الوالي.. السيد العامل.. السيد رئيس المجموعة الحضارية.. الأستاذ الكبير عبدالعزيز سعود البابطين.. إخواني.. أخواتي.

بعد قليل سيسدل الستار على أشغال هذه التظاهرة الكبرى، ولقد سجلنا بمداد الفخر والاعتزاز حضور هذه النخبة من اعلام الفكر العربي، وبهذه المناسبة الكريمة يسعدني أن اتقدم باسم جمعية «فاس سايس» بخالص شكري وامتناني وتقديري للسادة الأدباء الأجلاء الذين شرفوا هذه الندوة وشرفوا فاس العالمة بحضورهم ومشاركتهم العلمية المتميزة والتي سيتردد صداها في وجدان ذاكرة فاس على امتداد الزمن.

إن الوجه المضيء الذي ميز هذه الندوة والجهود الجبارة التي بذلت لإنجاحها يحتم علينا تقديم الشكر والعرفان لرجال السلطة وكل المصالح التي ساهمت في بلورة هذا

النجاح، كما أشيد بكفاءة اللجنة المنظمة التي استمدت عونها من توجيهات وارشادات الاخ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، فباسمكم جميعا نحييه تحية تقدير واعجاب، ونشكره جزيل الشكر، ونتمنى أن تشكل هذه التظاهرة فاتحة عهد من التعاون الثقافي بيننا، كما أغتنم هذه المناسبة السعيدة لأتقدم بأسمى آيات الولاء والاخلاص لمولانا أمير المؤمنين الحسن الثاني ـ نصره الله ـ راعي الأدب والأدباء الذي خص هذه الندوة برعايته السامية، وشرفها برئاسة ولي عهده لها، وأعلمكم أن مكتب الجمعية قد قرر بالاجماع اختيار الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين كعضو شرفي لجمعية فاس سايس.. وهذه ورقة العضوية للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين.

«يقدم الأستاذ القباج ورقة العضوية للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، فيتقبلها شاكرًا»..

الأستاذ محمد القباج والسلام عليكم، ورجوع طيب، وفاس ترحب بكم في أي وقت، وستكون سعيدة باستقبالكم في أي وقت.. شكرا لكم.

الأستاذ عبدالعزيز السريع

والآن يأتي دور «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» ليلقي كلمتها رئيس مجلس الأمناء الأخ الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين فليتفضل.

الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين ـ رئيس مجلس الأمناء

بسم الله الرحمن الرحيم.. في الواقع ليس لدي ما أقوله إلا الشكر الكبير والامتنان الوافر لإخواني المثقفين العرب الذين حضروا هذه الندوة، وتجشموا عناء السفر.

بالأمس شكرنا جميعنا جلالة الملك الحسن الثاني ـ نصره الله – وسعدنا بحضور ولي العهد – أطال الله عمره – واليوم يسعدني باسمكم جميعا أن أشكر السيد الوالي ممثلا لكل الفعاليات الرسمية في مدينة «فاس»، حيث استقبلونا هذا الاستقبال الرائع، سواء الرسميين أو الشعب في مدينة فاس الذين لاقونا في الشارع بالابتسامة الرائعة والسعادة الكبيرة.

يسرني ويشرفني قبول هذه المكرمة الكبيرة من جمعية فاس سايس، ويسعدني بنفس الوقت أن أقدم باسمكم جميعا ـ لأنني أحس داخل نفسي بأن الزميلة لجائزة عبدالعزيز سعود البابطين للابداع الشعري، وهي «بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا» أحس بأن زميلة الجائزة تلح علي بتقديم شيء باسمكم جميعا لإخواني في المغرب الشقيق وهي بنت الساعة، أرجو أن تقبلها جمعية فاس سايس لخمسة طلاب كل سنة يدرسون على نفقة البعثة في جامعة الأزهر بالقاهرة والسلام عليكم ورحمة الله....

الأستاذ عبدالعزيز السريع

والآن قصيدة للشاعر الفائز بجائزة أفضل ديوان (أحمد غراب) بعنوان «شكر وعرفان لجلالة الملك الحسن الثاني» نصره الله، يقول فيها:

أحلى القصائد ما طارت به الريح
وعانقته حنايا القلب والروحُ

مولاي في شفتي اليوم أغنية
ألحانها في شراييني تسابيح

إليك تهفو وتهفو كل أوردتي
يا من لطيفك باب القلب مفتوح

فمن أكون؟... أنا كف مسافرة
إلى مدىً قبلُ لم تحلم به الريح

فتى قوافيه طوفان متى انهمرت
شد الشراع ونادى قومه (نوح)

يا غارسا في وريد الشمس رايته
دمع القوافي لما أسديت مسفوح

أكرمت جوقة أطيار مغردة
فما استبى شدوها همٌ وتبريح

فيك العروبة أفق لا غيوم به
كأنما العرب معنى فيك مشروح

لما أتتك كـويت الشـعـر هامـسـة
في البـابطين وهمس الشـعـر مـسـمـوح
أقـمت (فـاسًـا) عكاظًا لا يموت لـه
صـدى ولا تنطفي فـيـه المصـابيح
فـألف شكر بدمع القلب أسكبـه
إن خـانني الدمع كم تبكي التـمـاسـيح

بهذا نأتي إلى نهاية أعمال دورتنا الرابعة، فشكرا لكم جميعا من القلب وأكرر الاعتذار عن أي قصور في التنظيم، وأتمنى للجميع سفرًا طيبًا وعودًا حميدًا إلى بلده، ونرجو أن تستمر الصلة ولا تنقطع، وأرجو ألا نُحرم من نصائحكم مكتوبة أو بالهاتف، وكلكم لديه العنوان، وشكرا لكم وأجدد الشكر لزملائي الذين عملوا بصمت من هنا وفي القاهرة وفي الكويت وتونس وعمان، وكذلك اشكر زملائي من العاملين في جمعية فاس سايس فقد كانوا عونا كريما لنا ساعدنا وسدد خطانا، وكانت وراءهم توجيهات وتسديد خطوات من الاستاذ الفاضل محمد القباج.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.



تعريفات مختصرة بالمشاركين في الندوة وصور من الجلسات

تحرير : فريق العمل



● الدكتـور إبراهيم السعافين - «الأردن» ●

- من مواليد عام 1942 في الفالوجة.
- ليسانس في اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة القاهرة 1966
- ماجستير في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة1972
- دكتوراه في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة 1978 (بمرتبة الشرف الأولى).
- عمل أستاذاً في جامعة اليرموك 1978-1990
- عمل أستاذاً زائراً بجامعة (تنسي - نوكسفيل) 1984-1985
- عمل أستاذاً (إجازة تفرغ) بجامعة الملك سعود 1985-1986
- عمل أستاذاً في الجامعة الأردنية.
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين 1981-1993
- رئيس فرع رابطة الكتاب الأردنيين في (إربد) 1982-1984
- عضو مراسل المجمع العلمي الهندي1983
- عضو مجلس أمناء جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

○ من مؤلفاته ○

- له أكثر من 32 مؤلفاً في مختلف فنون الأدب (الشعر - الرواية - النقد - المسرح) ومنها:
  - تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1980
  - مدرسة الإحياء والتراث - بيروت 1987
  - نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 - عمان 1985
  - تاريخ الأدب العربي - عمان 1985
- له عدة مسرحيات منها: ليالي شمس الفرح - الطريق إلى بيت المقدس.
- له عدد كبير من البحوث والدراسات الأدبية والفنية والنقدية.

● الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم - «البحرين» ●

- ☐ ولد عام 1952 في الحد - البحرين.
- ☐ ناقد ومؤرخ أدب.
- ☐ ليسانس من جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية - القاهرة 1972
- ☐ ماجستير في الأدب والنقد - جامعة القاهرة 1977
- ☐ دكتوراه في الأدب والنقد - الجامعة التونسية - كلية الآداب - عام 1983
- ☐ رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين منذ عام 1992
- ☐ رئيس أسرة الأدباء والكتاب في البحرين.
- ☐ رئيس تحرير مجلة «كلمات» التي تصدر في البحرين.
- ☐ له عدد كبير من المؤلفات والبحوث والدراسات.

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ القصة القصيرة في الخليج العربي 1981
- ☐ ظواهر التجربة المسرحية في البحرين 1980
- ☐ المسرح والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي 1986
- ☐ الثقافة والتواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي 1989
- ☐ تكوين الممثل المسرحي 1990

● الأستاذ أبوالقاسم محمد كرو - «تونس» ●

- ☐ من مواليد عام 1924 في مدينة قفصة – بتونس.
- ☐ ليسانس اللغة العربية وآدابها من جامعة بغداد1952
- ☐ رئيس دائرة المكتبات بوزارة الثقافة – تونس.
- ☐ كان استاذاً بمعاهد التعليم في بغداد وطرابلس (ليبيا) وتونس.
- ☐ كان مديراً للدار العربية للكتاب 1977/1976
- ☐ عضو مراسل لمجامع اللغة العربية بالقاهرة وعمان وبغداد.
- ☐ حاز على وسام الجمهورية (للصنف الثالث) 1969، ووسام الاستحقاق الثقافي (الصنف الأول) 1989، ووسام الجمهورية (الصنف الثاني) 1990، وجائزة الدولة التقديرية في النقد 1990

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ ماي شهر الدماء والدموع في المغرب العربي1951
- ☐ الشابي، حياته وشعره 1952
- ☐ كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره 1954
- ☐ التعليم التونسي، بين الحاضر والمستقبل 1955
- ☐ شوقي وابن زيدون في نونيتيهما 1956
- ☐ شخصيات أدبية (من المشرق والمغرب) 1958
- ☐ آثار الشابي وصداه في الشرق1961
- ☐ كرباكه: شاعر الغناء والمسرح 1965
- ☐ ابن هاني الاندلسي 1957
- ☐ الشابي من خلال رسائله1970
- ☐ مستدرك الفهرس التاريخي للمؤلفات التونسية1988
- ☐ دراسات عن تاريخ قفصة وأعلامها1993

● الأستاذ أحمد الطريبق أحمد - «المغرب» ●

- ولد عام 1945 في مدينة طنجة بالمغرب.
- حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، ويعد الآن أطروحته للدكتوراه عن «الخطاب الصوفي في الأدب المغربي - العصر الإسماعيلي».
- عمل أستاذا بالمرحلة الثانوية من 1970 إلى 1977 ومنها انتقل إلى المركز التربوي، ومن هذا التاريخ وهو أستاذ بكلية الآداب بتطوان.
- عضو في اتحاد كتاب المغرب، وكاتب للفرع بمدينة طنجة.
- شارك في الإنتاج الإذاعي لمدينة طنجة، وفي برنامج أدبي بعنوان «مواقف أدبية»، كما حضر مهرجانات شعرية عربية، ومؤتمرات الأدباء العرب في ليبيا وتونس والعراق.

● الأستاذ الدكتور أحمد الطريسي أعراب - «المغرب» ●

- ☐ أستاذ في كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط.

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب.
- ☐ التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي الشعري.
- ☐ الإبداع الشعري، والتحولات الاجتماعية والفكرية بالمغرب.
- ☐ له أبحاث أخرى بعضها منشور في مجلة «عالم الفكر».

● الأستاذ الدكتور أحمد درويش - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1943 في منيل السلطان بمحافظة الجيزة – مصر.
- ☐ تخرج في كلية دار العلوم – جامعة القاهرة 1967، وحل على دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة السربون – باريس 1982
- ☐ عين معيداً بكلية دار العلوم فمدرساً بها، فأستاذاً مساعداً 1988
- ☐ عمل محاضراً في معاهد علمية عديدة أخرى مثل الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ومدرسة المعلمين العليا بباريس، ومعهد إعداد المذيعين بالتلفزيون المصري، وكلية الآداب بجامعة السلطان قابوس.
- ☐ ساهم في تكوين الجمعية المصرية للأدب المقارن، وشغل منصب نائب رئيسها، كما اشترك في عدد من المؤتمرات والندوات وحلقات البحث العلمية في كل من القاهرة والمنصورة والمنيا وباريس ومسقط، ونشر عشرات الدراسات والمقالات في المجلات العلمية المتخصصة في أنحاء الوطن العربي.

○ من دواوينه ○

- ☐ ثلاثة ألحان مصرية 1967 (بالاشتراك).
- ☐ نافذة في جدار الصمت1974

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق.
- ☐ بناء لغة الشعر (ترجمة).
- ☐ في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة.
- ☐ دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة.
- ☐ حول الأدب العربي (بالفرنسية).
- ☐ جابر بن زيد.

● الأستاذ أحمد عباس صالح - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1926 في القاهرة.
- ☐ تخرج في كلية الحقوق – جامعة القاهرة.
- ☐ عمل سكرتير تحرير في جريدة الجمهورية ومسؤولاً عن ملحقها الأدبي 1953، ثم سكرتير تحرير روز اليوسف 1954، ونائبًا لرئيس التحرير في مجلة صباح الخير 1956، وكاتبًا بجريدة الشعب 1958، ثم رئيسًا لتحرير مجلة الكاتب 1964-1974
- ☐ عضو مجلس إدارة قطاع المسرح المصري ولجنة القراءة، ثم عضو لجنة القراءة في المسرح القومي1965-1974، وعضو لجنة القصة والمسرحية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب حتى عام 1974
- ☐ أستاذ نظرية الدراما والنقد التطبيقي في قسم المسرح بأكاديمية الفنون بجامعة بغداد 1975-1981
- ☐ كتب للإذاعة والسينما، كما أصدر عددًا من الكتب في الأدب.

● الأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1933 بالقاهرة.
- ☐ حصل على الليسانس الممتازة في اللغة العربية والدراسات الاسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1958
- ☐ ماجستير في علم اللغة من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1963
- ☐ دكتوراه في علم اللغة من كلية الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج -بريطانيا- 1967
- ☐ عمل معيداً فمدرساً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1960-1967
- ☐ ثم محاضراً فأستاذاً مساعداً بكلية التربية بطرابلس -ليبيا- 1967-1973
- ☐ ثم أستاذاً مساعداً بكلية الآداب - جامعة الكويت 1973-1977
- ☐ ثم أستاذاً بكلية الآداب - جامعة الكويت 1977-1984
- ☐ ثم أستاذاً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة - منذ 1984
- ☐ ثم أستاذاً معاراً لكلية الآداب - جامعة الكويت - منذ 1988
- ☐ ثم رئيساً لقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت- منذ 1991

○ من مؤلفاتـه ○

- ☐ تاريخ اللغة العربية في مصر - الهيئة العامة للتأليف والنشر- القاهرة 1970
- ☐ البحث اللغوي عند العرب - عالم الكتب 1971
- ☐ أسس علم اللغة - ترجمة عن الانجليزية - عالم الكتب1973
- ☐ من قضايا اللغة والنحو - عالم الكتب بالقاهرة 1974
- ☐ ديوان الأدب للفارابي - تحقيق ودراسة -مجمع اللغة العربية بالقاهرة في خمسة أجزاء 1974-1979
- ☐ المنجد في اللغة لكراع - تحقيق بالاشتراك - عالم الكتب بالقاهرة1976
- ☐ علم الدلالة - دار العروبة بالكويت 1982
- ☐ معجم القراءات القرآنية - بالاشتراك - ثمانية أجزاء - جامعة الكويت ط أولى 1982-1985

● الأستاذ الطيب صالح - «السودان» ●

- ☐ ولد في مركز مروي (المديرية الشمالية - السودان) عام 1929
- ☐ تلقى تعليمه في وادي سيدنا، ثم في كلية العلوم في الخرطوم.
- ☐ نال شهادة في الشؤون الدولية من بريطانيا.
- ☐ عمل مدرسًا، وفي الإذاعة البريطانية.
- ☐ ثم وكيلاً لوزارة الإعلام القطرية.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ عرس الزين - رواية 1962
- ☐ موسم الهجرة إلى الشمال - رواية 1965
- ☐ بندر شاه - رواية 1971
- ☐ مريود - رواية.
- ☐ دومة ود حامد - رواية.

● الأستاذ الدكتور جابر عصفور - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1944- في المحلة الكبرى - ج.م.ع.
- ☐ حصل على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1965
- ☐ ثم حصل على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - بجامعة القاهرة، 1969
- ☐ ثم حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1973
- ☐ معيد، قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة،1966
- ☐ استاذ مساعد «زائر» للأدب العربي، جامعة وسكونسن - ماديسون الولايات المتحدة الامريكية، 1978/77
- ☐ أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة،1978
- ☐ أستاذ النقد الأدبي، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 1983
- ☐ العميد المساعد بكلية الآداب، جامعة الكويت، 1988/86
- ☐ أستاذ النقد الأدبي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988
- ☐ رئيس قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1990
- ☐ أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، 1993
- ☐ نائب رئيس تحرير مجلة «فصول»، القاهرة، 1982/80
- ☐ رئيس تحرير مجلة «فصول»، 1992

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،1974
- ☐ مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي،1978
- ☐ المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، 1983
- ☐ قراءة التراث النقدي، 1991
- ☐ التنوير يواجه الإظلام، 1992
- ☐ عصر البنيوية - ترجمة، 1985
- ☐ الماركسية والنقد الأدبي - ترجمة، 1987
- ☐ النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة، 1991

● الدكتور حسين الواد - «تونس» ●

- ☐ من مواليد 1948
- ☐ أستاذ التعليم العالي بجامعة تونس الأولى.

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ البنية القصصية في رسالة الغفران (عدة طبعات).
- ☐ في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج (عدة طبعات).
- ☐ في مناهج الدراسات الأدبية، (عدة طبعات)
- ☐ المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب.
- ☐ مدخل إلى شعر المتنبي.
- ☐ تدور على غير أسمائها: دراسة في شعر بشار.

● الأستاذ الدكتور حمّادي صمّود - «تونس» ●

- ولد عام 1947 في تونس .
- أستاذ بجامعة تونس – كلية الآداب .

○ من مؤلفاتــه ○

- رسالة الدكتوراه عن التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري .
- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة .
- في نظرية الأدب عند العرب .
- نصوص النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي «بالاشتراك» .
- دراسات في الشعرية «بالاشتراك» .
- أبحاث ومحاضرات في العديد من المؤتمرات .
- دراسات في المجلات وخاصة في حوليات الجامعة التونسية .
- له كتاب تحت الطبع بعنوان «مواقف في الأدب والنقد .

● الأستاذ خلدون الشمعة - «سورية» ●

- ☐ ولد في دمشق عام 1941

○ من مؤلفاتـه ○

- ☐ الشمس والعنقاء: دراسات في المنهج والنظرية والتطبيق، دمشق 1974
- ☐ النقد والحرية، دمشق 1977
- ☐ المنهج والمصطلح: مداخل إلى أدب الحداثة - دمشق 1979
- ☐ نفخ على الزجاج - بيروت 1987
- ☐ الأدب والثورة: بعض المفاهيم المتحكمة بالتجربة (الجامعة التونسية) 1983

● الأستاذ دريد يحيى الخواجة - «سورية» ●

- ☐ ولد في حمص - سورية 1944
- ☐ تخرج في جامعة دمشق حاملاً الإجازة في اللغة العربية عام 1968، ودبلوم التربية عام 1969
- ☐ قاص وباحث في الشعر السوري.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ وحوش الغابة - قصص 1979
- ☐ الصفة والمسافة - دراسة 1981
- ☐ سوق الأدب والنقد في القصيم - دراسة 1983
- ☐ التمرير - قصص 1985
- ☐ الغموض الشعري - دراسة 1991

● الدكتور سالم عباس خداده- «الكويت» ●

- ☐ ولد عام 1952 في الكويت.
- ☐ حاصل على الماجستير من كلية دار العلوم – جامعة القاهرة 1985
- ☐ وعلى الدكتوراه من نفس الكلية 1992
- ☐ عمل مدرسًا للغة العربية بوزارة التربية.
- ☐ ثم مدرسًا بكلية التربية الأساسية، ثم أستاذًا مساعدًا ثم رئيسًا لقسم اللغة العربية بكلية التربية الأساسية.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ التيار التجديدي في الشعر الكويتي (رسالة ماجستير).
- ☐ ظاهرة غموض الشعر في النقد العربي (رسالة دكتوراه).
- ☐ وردة وغيمة ولكن 1995 (ديوان شعر).

● الدكتورة سعاد عبدالوهاب - «الكويت» ●

- ☐ تعمل حاليًا أستاذ الأدب الحديث في قسم اللغة العربية – جامعة الكويت.
- ☐ عضوية اللجنة الاستشارية – الديوان الأميري.
- ☐ تحكيم علمي للأبحاث المنشورة في بعض المجلات العلمية مثل العلوم الإنسانية جامعة الكويت.
- ☐ عضو لجنة بناء المناهج – وزارة التربية – دولة الكويت.

○ مؤلفاتـها ○

- ☐ إسلاميات أحمد شوقي «دراسة نقدية» 1988
- ☐ للموت وجه آخر (دراسة في مراثي المنتحرين) 1996

○ ولها عدد من الابحاث منها ○

- ☐ «الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه».
- ☐ الاغتراب في الشعر الكويتي.
- ☐ «السخر والفكاهة في حديث عيسى بن هاشم للمويلحي».
- ☐ موضوعات الشعر في ديوان (عابر سبيل) للعقاد.

● الدكتور سعيد السريحي - «السعودية» ●

- ☐ عضو هيئة التدريس بكلية اللغة العربية «جامعة أم القرى».
- ☐ مشرف على القسم الثقافي بجريدة عكاظ.
- ☐ عضو مجلس إدارة النادي الأدبي بجدة.

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد 1984
- ☐ الكتابة خارج الأقواس 1986
- ☐ حركة اللغة الشعرية.
- ☐ اركيولوجيا الكرم

● الأستاذ سعيد يقطين - «المغرب» ●

- □ ولد بمدينة الدار البيضاء 1955
- □ حصل على شهادة استكمال الدروس سنة 1983، وعلى دبلوم الدراسات العليا سنة 1988
- □ يشتغل حاليًا استاذًا مساعدًا في كلية الآداب بالرباط.
- □ التحق باتحاد كتاب المغرب 1976.

○ من مؤلفاته ○

- □ القراءة والتجربة.
- □ تحليل الخطاب الروائي.
- □ انفتاح النص الروائي.
- □ الرواية والتراث السردي.

● الدكتور سليمان علي الشطي- «الكويت» ●

- ○ من مواليد الكويت 1943
- ○ ليسانس في الأدب العربي 1970
- ○ ماجستير في الأدب العربي 1974
- ○ دكتوراه في الأدب العربي 1978
- ○ عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- ○ عضو المجلس الأعلى للإعلام.
- ○ عضو هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة.
- ○ عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية.
- ○ أمين عام رابطة الأدباء في الكويت 1984
- ○ رئيس تحرير مجلة البيان حتى عام 1990

○ من مؤلفاتــه ○

- □ الصوت الخافت ، مجموعة قصص .
- □ رجال من الرف العالي ، مجموعة قصص .
- □ الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ .
- □ القصة القصيرة في الكويت .
- □ رسالة لمن يهمه أمر هذه الأمة .
- □ له عدد كبير من الأبحاث والمقالات النقدية والدراسات الأدبية منها :
  - المعلقات والنقد القديم ، البيان ، ع1983.213
  - الإسلام والإبداع الشعري - عالم الفكر ، م14 ، ع4 ، يناير 1984
  - الباقلاني ومعلقة امرئ القيس ، مجلة معهد المخطوطات ، م28 ، ج1 يناير-يوليو 1984
  - قراءة في مقدمة طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، مجلة عالم الفكر ، م81 ، ع1 ،1987

● الدكتـور صلاح فضل - «مصر» ●

- ☐ ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم – جامعة القاهرة 1962
- ☐ عمل معيدًا في الكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965
- ☐ عمل مدرسًا للأدب العربي بكلية الآداب بجامعة مدريد 1968-1972
- ☐ حصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد 1971
- ☐ قام بالتدريس في كليتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر 1972-1974
- ☐ عمل أستاذًا زائرًا بكلية المكسيك وأنشأ قسم اللغة العربية بجامعة المكسيك المستقلة منذ 1974 حتى 1977
- ☐ انتقل أستاذًا بكلية الآداب بجامعة عين شمس مند 1978
- ☐ قام برئاسة تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية.
- ☐ عمل عميدًا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ 1985 حتى 1988 .
- ☐ عمل استاذًا زائرًا في جامعات صنعاء والبحرين.
- ☐ اشترك في تأسيس مجلة فصول للنقد الأدبي بمصر وعمل نائبًا لرئيس تحريرها.

○ من مؤلفاتـه ○

- ☐ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مصر 1978
- ☐ نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصر 1978 .
- ☐ تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي، القاهرة 1980
- ☐ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، بيروت 1984
- ☐ إنتاج الدلالة الأدبية، القاهرة 1987
- ☐ شفرات النص. القاهرة 1989
- ☐ بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت 1992
- ☐ ظواهر المسرح الإسباني، القاهرة 1992
- ☐ أساليب السرد في الرواية العربية، القاهرة،1992

● الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدّي - «تونس» ●

- ☐ دكتور بكلية آداب منوبه ، جامعة تونس الأولى .
- ☐ وزير وسفير سابق .

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ الاسلوبية والأسلوب .
- ☐ التفكير اللساني في الحضارة العربية .
- ☐ قراءات : مع الشابي ، المتنبي ، الجاحظ ، ابن خلدون .
- ☐ النقد والحداثة .
- ☐ اللسانيات من خلال النصوص .
- ☐ قاموس اللسانيات .
- ☐ اللسانيات وأسسها المعرفية .
- ☐ مراجع اللسانيات .
- ☐ قضية البنوية
- ☐ النظرية اللسانية والشعرية (بالاشتراك) .
- ☐ الشرط في القرآن .

● الأستاذ عبدالعزيز السريّع - «الكويت» ●

- ☐ من مواليد 3 نوفمبر1939
- ☐ كاتب قصة ومسرحية .
- ☐ ليسانس لغة عربية من جامعة الكويت .
- ☐ مقرر لجنة المسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت التي أمر بتشكيلها سمو رئيس مجلس الوزراء عام 1972
- ☐ وفي عام 1973 انتقل للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فور تأسيسه وشغل فيه المهام التالية :
  - رئيس قسم المسرح .
  - رئيس قسم العلاقات الثقافية الخارجية .
  - مراقب الشؤون الثقافية .
  - ثم مديراً لإدارة الثقافة والفنون حتى سبتمبر1993
- ☐ أمين عام مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري .
- ☐ عضو اللجنة العليا للمسرح 88-1990
- ☐ كتب عدداً من الأعمال المسرحية خلال الفترة من1974/1963 ، شاهدها جمهور المسرح في الكويت والبلاد العربية ، بإخراج صقر الرشود ، لفرقة مسرح الخليج العربي... صدر منها مطبوعاً مسرحية «ضاع الديك» عام1981
- ☐ له مجموعة قصص قصيرة صدرت عام 1985 ، بعنوان «دموع رجل متزوج» .
- ☐ نال وسام الاستحقاق الثقافي من الطبقة الثانية من رئيس جمهورية تونس وكثيراً من شهادات التقدير والميداليات التذكارية .

● الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين - «الكويت» ●

- ☐ ولد عام 1936 في الكويت.
- ☐ لم يكمل تعليمه، لكنه - ومنذ صباه - قرأ بشغف لفحول الشعر العربي وتأثر بهم.
- ☐ من أبرز رجال الأعمال في الكويت.
- ☐ نشرت قصائده في العديد من الصحف والمجلات العربية مثل: الشرق الأوسط، العربي، القبس، أخبار الأدب.
- ☐ دواوينه الشعرية: بوح البوادي 1995.
- ☐ أنشأ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام 1989، في القاهرة لرعاية الحركة الشعرية العربية، ودعمها.
- ☐ أنشأ مؤسسة بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا عام 1974، والتي تنفق وتشرف على عدد كبير من الطلاب العرب والمسلمين.
- ☐ حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة طشقند عام 1995، وعلى درع تقدير لدوره في رعاية الحركة الثقافية من جائزة الملك فيصل ، وعلى العضوية الشرفية لجمعية فاس سايس المغربية، وعلى عدد كبير من شهادات التقدير والميداليات.
- ☐ تناول تجربته الشعرية بالنقد والتحليل كل من: أيمن ميدان (الشرق الأوسط)، وعلي عبدالفتاح (الرأي العام).

● الأستاذ عبدالفتاح بومدين - «السعودية» ●

- ☐ ولد عام 1927
- ☐ تخرج في مدرسة العلوم الشرعية في المدينة المنورة.
- ☐ حصل على دبلوم الصحافة من القاهرة.
- ☐ شارك في إصدار صحيفة الأضواء بجدة
- ☐ صاحب ورئيس تحرير صحيفة الرائد بجدة 1963/1959
- ☐ عضو في مؤسسة البلاد للصحافة والنشر.
- ☐ مدير عام لإدارة مؤسسة البلاد للصحافة والنشر.
- ☐ يشغل الآن وظيفة رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة منذ1981

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ أمواج وأثباج – في النقد الأدبي.
- ☐ وتلك الأيام – عن تجربته في الصحافة.

● الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1916 ، محافظة الدقهلية ، ج .م .ع .
- ☐ تخرج في كلية الآداب ، جامعة القاهرة 1938
- ☐ نال درجة الدكتوراه من جامعة لندن 1950
- ☐ عمل أميناً عاماً بمكتبة جامعة فؤاد الأول (القاهرة) 1945/1939 فعضواً بهيئة التدريس بكلية الآداب - جامعة إبراهيم (عين شمس) 1950 ، وتدرج في الوظائف الجامعية حتى درجة رئيس قسم اللغة العربية 1972/1961 ، وعين عميداً بكلية الآداب 1973/1972 ، وأعير إلى جامعة بيروت العربية 1979/1974 ، ويعمل الآن أستاذاً متفرغاً بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .
- ☐ رأس تحرير مجلات الشعر 1965/1964 ، والمسرح 1968/1967 ، والمجلة 1973/1970 وإبداع 1991/1983 ، وهو عضو في مجلس إدارة جمعية الأدباء ، والجمعية الأدبية المصرية ، واتحاد الأدباء ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب .
- ☐ حصل على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى ، وجائزة الملك فيصل العالمية 1980 ، وجائزة الدولة التقديرية في الأدب 1984

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ مفهوم الشعر عند العرب .
- ☐ في الأدب المصري المعاصر .
- ☐ في الأدب العربي الحديث .
- ☐ في الشعر الإسلامي والأموي .
- ☐ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر .
- ☐ الكلمة والصورة .
- ☐ ترجم عدداً من الأعمال المسرحية والقصصية والروائية لشكسبير ، وتنيسي وليامز ، وريتشاردسون ، وثورنتون وايلدر ، وبوشكين .

● الدكتور عبدالله حمادي - «الجزائر» ●

- ☐ ولد في مدينة قسنطينه بالجزائر عام 1947
- ☐ نال شهادة دكتوراه الدولة من جامعة مدريد.
- ☐ عمل باحثًا ومترجمًا، كما شغل منصب أستاذ كرسي بجامعة قسنطينة ورئيس دائرة اللغة الاسبانية، ورئيس وحدة بحث.
- ☐ عضو في المجلس العلمي وفي أمانة اتحاد الكتاب الجزائريين.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر.
- ☐ دراسات في الأدب المغربي.
- ☐ الموريسكيون ومحاكم التفتيش في الاندلس (بالاشتراك).
- ☐ غابريال غابيه مركيز .
- ☐ اقترابات من شاعر الشيلي (بابلونيرودا).

○ دواوينه الشعرية ○

- ☐ الهجرة إلى مدن الجنوب.
- ☐ قصائد غجرية.
- ☐ رباعيات آخر الليل.
- ☐ ديوان شعر بالاسبانية.

● الدكتور عبدالملك مرتاض - «الجزائر» ●

- ☐ ولد عام 1935 ببلدة مسيردة، ولاية تلمسان.
- ☐ حصل على درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب من جامعة الجزائر 1970
- ☐ عين رئيسًا لدائرة اللغة العربية وأدابها – كلية الآداب – جامعة وهران.
- ☐ عين مديرًا لمعهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران 1974
- ☐ عين نائبًا (وكيلاً) لجامعة وهران 1980
- ☐ حصل على درجة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السوربون 1983
- ☐ رقي إلى أستاذ كرسي في جامعة وهران 1986

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ القصة في الأدب العربي القديم 1968
- ☐ نهضة الأدب العربي المعاصر في 1971
- ☐ فن المقامات في الأدب العربي 1980
- ☐ النص الأدبي من أين وإلى أين 1982 .
- ☐ الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر 1981
- ☐ بنية الخطاب الشعري1986 .
- ☐ المثولوجيا عند العرب 1989
- ☐ القصة الجزائرية المعاصرة 1990
- ☐ تحليل الخطاب السردي 1995
- ☐ أوليات الأدب الجزائري 1995
- ☐ من أجل نظرية للكتابة1995
- ☐ نظام الخطاب القرآني 1995

○ هذا بالاضافة إلى مجموعة كبيرة من الروايات والمجموعات القصصية منها ○

- ☐ الخنازير1985
- ☐ صوت الكهف 1986
- ☐ دماء ودموع 78-79
- ☐ هشيم الزمن، مجموعة قصص 1988

● الأستاذ الدكتور عبدالهادي التّازي - «المغرب» ●

- ☐ ولد عام 1921 ، فاس ، المغرب .
- ☐ نال شهادة العالمية من جامعة القرويين ، 1366هـ/ 1947
- ☐ دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس1963
- ☐ دكتوراه الدولة من جامعة الإسكندرية 1971
- ☐ بروفي في الفرنسية 1953
- ☐ شهادة في الإنجليزية 1966
- ☐ أستاذ بجامعة فاس ، وبعدد من المعاهد والمدارس العليا والكليات في شتى الجهات .
- ☐ شارك في عشرات المؤتمرات الدولية ، منها مؤتمرات للقمة ، رئيس المؤتمر العالمي للأسماء الجغرافية .
- ☐ نشر عدة مقالات منذ 1354هـ/ 1935 ، وترجم عن الفرنسية والإنجليزية عدداً من الدراسات والمقالات .
- ☐ سفير لبلاده في عدد من الدول العربية والإسلامية إبتداء من عام1963
- ☐ عضو في سائر المجامع العربية والأكاديميات الدولية ، وحائز على عدد من الأوسمة الرفيعة .

● الأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل - «مصر» ●

- ☐ ولد عام 1929 في مدينة القاهرة .
- ☐ حاصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة عين شمس .
- ☐ تدرج في وظائف هيئة التدريس حتى وصل إلى درجة أستاذ بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ثم صار عميداً للكلية 1982/80 ، ثم رئيساً لمجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب 1985/82 ، ثم رئيساً لأكاديمية الفنون ، وهو الآن أستاذ متفرغ بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .
- ☐ عضو في كثير من الهيئات والمجالس مثل : لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة ، والمجالس القومية المتخصصة ، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي .
- ☐ حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1990

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ الأدب وفنونه .
- ☐ الأسس الجمالية في النقد العربي .
- ☐ التفسير النفسي للأدب .
- ☐ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر .
- ☐ الفن والإنسان .
- ☐ أوبرا السلطان الحائر .
- ☐ الشعر العربي المعاصر .
- ☐ في الشعر العباسي .

● الدكتور عزيز حسين - «المغرب» ●

- ولد 1943 في وجدة.
- حصل على دكتوراه دولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة إيكس بروفنس (فرنسا) 1988 .
- اشتغل بالتعليم الثانوي، ثم بالتعليم العالي.
- عين مديرًا للمدرسة العليا للأساتذة بوجدة، ثم التحق بديوان وزير التربية الوطنية كنائب عن الوزارة على ولاية الرباط 1988
- عين مديرًا للتعليم الأساسي 1988-1993 .
- أشرف على عدة مشاريع في البحث التربوي الميداني على الصعيد الوطني والدولي.
- عضو لجنة «جائزة المغرب» لسنتي 1990-1991
- رئيس اللجنة الوطنية لمباراة التبريز في الترجمة.
- كتب للإذاعة والتفلزة عدة مقالات ، وأعد برامج إذاعية في مجالات الأدب، كما كتب عددًا من التمثيليات.
- له بحوث أدبية منها:

– شعر الطليعة في المغرب.

– تحليل النص الشعري – قيد الطبع –

● الدكتور علوي الهاشمي- «البحرين» ●

- ☐ ولد عام 1946 بالمنامة – البحرين.
- ☐ حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة بيروت 1972، وماجستير الأدب العربي من جامعة القاهرة 1978، ودكتوراه الأدب العربي من تونس 1986 .
- ☐ عمل مدرساً بكلية البحرين الجامعية 1979، ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد بكلية الآداب بجامعة البحرين.
- ☐ نشر الكثير من القصائد والبحوث والمقالات في الصحافة العربية والمحلية.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الشعر في البحرين.
- ☐ تجربة الشعر المعاصر في البحرين.
- ☐ ما قالته النخلة للبحر.
- ☐ شعراء البحرين المعاصرون.

○ دواوينه الشعرية ○

- ☐ من أين يجيء الحزن 1972
- ☐ العصافير وظل الشجرة 1978
- ☐ محطات للتعب 1988

● الدكتور علي جعفر العلاق - «العراق» ●

- ☐ ولد عام 1945، في محافظة واسط، جنوب العراق.
- ☐ حصل على بكالوريوس اللغة العربية من الجامعة المستنصرية عام 1973
- ☐ حصل على الدكتوراه من جامعة اكستر (Exeter) البريطانية عام 1983، في موضوع (المشكلات الفنية في شعر البياتي) دراسة نقدية مقارنة.
- ☐ عمل مديرًا للمسارح والفنون الشعبية 77-78
- ☐ عمل سكرتيرًا للتحرير في مجلة الأقلام في عام 1978
- ☐ عمل رئيسًا لتحرير مجلة الأقلام للفترة من 1984، حتى استقالته في 1990/8/1
- ☐ عضو اتحاد الأدباء في العراق.
- ☐ عضو الهيئة العليا لمهرجان المربد الشعري 1988/84
- ☐ عضو نقابة الصحافيين في العراق.
- ☐ عضو رابطة نقاد الأدب.
- ☐ حاليًا أستاذ الأدب الحديث، جامعة صنعاء.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ مملكة الغجر، (دراسات نقدية).
- ☐ في حداثة النص الشعري، (دراسات نقدية).
- ☐ دماء القصيدة الحديثة، (مقالات).
- ☐ الشريف الرضي (مشترك)، مختارات شعرية .

○ دواوينه الشعرية ○

- ☐ لاشيء يحدث لا أحد يجيء، (شعر)
- ☐ وطن لطيور الماء، (شعر).
- ☐ شجر العائلة، (شعر).
- ☐ فاكهة الماضي. (شعر).
- ☐ أيام آدم، (شعر).

● الدكتور كمال عمران - «تونس» ●

- ☐ ولد بمدينة تونس عام 1951
- ☐ تخرج من دار المعلمين العليا ، ومن كلية الآداب بتونس .
- ☐ أستاذ بجامعة تونس الأولى ، كلية الآداب .

○ من مؤلفاتـــه ○

- ☐ الإبرام والنقض ، قراءة في الثقافة الإسلامية .
- ☐ التجريب والتجريد في الثقافة الإسلامية .
- ☐ محمد بيرم الخامس «من رجال الإصلاح والتنوير» ، ببليوغرافيا تحليلية .
- ☐ في الشعر التونسي المعاصر .
- ☐ أبوحيان التوحيدي ، بين الفكر والوجدان «بالاشتراك» .
- ☐ الترجمة ونظرياتها «بالاشتراك» .
- ☐ يشرف على إصدار سلسلة «موافقات» وهي دراسات فكرية في الفكر الإصلاحي والتنويري .

● الأستاذ الدكتور ماهر حسن فهمي - «مصر» ●

- ☐ أستاذ الأدب الحديث بالجامعات المصرية والعربية .
- ☐ تخرج من قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، عام 1950 وحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة نفسها عام1957 .
- ☐ نال جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة 1966 - عن دراسته عن «محمد توفيق البكري» .
- ☐ كما نال جائزة «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - في نقد الشعر» ، 1992

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ أصدر العديد من المؤلفات والأبحاث في مجال دراسة النثر الأدبي الحديث ، وفي مجال دراسة الشعر الحديث ، وفي مجال الدراسة النقدية ، وقد بلغ عددها سبعة عشر مؤلفاً منها :
  - مؤلفه عن قاسم أمين عام 1965
  - «الصوت والصدى» دراسة فنية في شعر المتنبي عام 1991

● الأستاذ الدكتور محسن جاسم الموسوي - «العراق» ●

- ☐ أستاذ الأدب الانجليزي والمقارن، كلية الآداب (منوبة).
- ☐ أستاذ الأدب في جامعة بغداد 1978-1990
- ☐ أستاذ الأدب في جامعة صنعاء 1990-1992

○ من مؤلفاتـه ○

- ☐ الاستشراق في الفكر العربي.
- ☐ عصر الرواية.
- ☐ الرواية العربية: النشأة والتحويل.
- ☐ ثارات شهر زاد: فن السرد العربي الحديث.
- ☐ مجتمع الف ليلة وليلة (قيد الطبع).
- ☐ نزعة الحداثة في القصة.
- ☐ العقدة (رواية).
- ☐ درب الزعفران (رواية).
- ☐ أوتار القصب (رواية).

● الأستاذ محمد الأخضر عبدالقادر السائحي - «الجزائر» ●

- ☐ ولد عام 1933 في العالية – ولاية ورقلة.
- ☐ تخرج في جامعة الجزائر 1969
- ☐ عضو مؤسس لاتحاد الكتاب الجزائريين.
- ☐ رئيس جمعية كتاب إفريقيا.

O من مؤلفاتـه O

- ☐ روحي لكم (تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث).
- ☐ بكر بن حماد التاهرتي.
- ☐ نوفمبر: الصوت والصدى.
- ☐ الأمين العمودي.
- ☐ كان الجرح.. وكان ياماكان (رواية) 1983
- ☐ الشاعر الزنجي وأخواتها (مسرحيات) 1990

O دواوينه الشعرية O

- ☐ ألوان من الجزائر 1968– الكهوف المضيئة 1971 – ألحان من قلبي 1971 – واحة الهوى 1972– أغنيات أوراسية 1979 – بكاء بلادموع 1980 – من عمق الجرح يافلسطين 1982 – اقرأ كتابك أيها العربي 1985، وله ديوان للأطفال بعنوان: نحن الأطفال 1989

● الدكتور محمد القاضي - «تونس» ●

- ☐ أستاذ مساعد بكلية الآداب، منوبة، جامعة تونس الأولى.

○ من مؤلفاتـه ○

- ☐ الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية 1982
- ☐ الفكر الاصـلاحي عند العرب في عصـر النهضـة 1992، بالاشتراك مع عـبدالله صوله.
- ☐ السيرة الذاتية: لجورج ماي 1992 . ترجمة بالاشتراك مع عبدالله صولة.

● الدكتور محمد الهادي الطرابلسي - «تونس» ●

☐ دكتور وعميد كلية الآداب (منوبة، جامعة تونس الأولى).

○ من مؤلفاتـه ○

☐ خصائص الأسلوب في الشوقيات .

☐ بحوث في النص الأدبي، تونس 1988

☐ تحاليل أسلوبية، تونس 1992.

☐ الشرط في القرآن الكريم «بالاشتراك» مع المسدي.

● الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله - «مصر» ●

- من مواليد المنصورة ، محافظة الدقهلية 1935
- حصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة 1961
- ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة 1966
- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس1970
- عمل أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة القاهرة .
- ثم رئيساً لقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية- بكلية التربية بالفيوم .

○ من مؤلفاتــه ○

- عزالدين بن عبدالسلام ، 1962
- أنفاس الصباح ، 1963
- الشعلة وصحراء الجليد ، 1965
- الواقعية في الرواية العربية ، 1970
- الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ، 1972
- الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ، 1973
- الصحافة الكويتية في ربع قرن ، كشاف تحليلي ، 1974
- ديوان الشعر الكويتي ،1974
- مقدمة في النقد الأدبي ، 1975
- صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية ، 1981
- الصورة والبناء الشعري ، 1981
- صورة المرأة في الشعر الأموي ، 1987

● الأستاذ الدكتور محمد عبدالرحيم كافود - «قطر» ●

- ☐ ليسانس آداب (لغة عربية) – كلية اللغة العربية – جامعة الأزهر – بتقدير (جيد جدًا) عام 1974
- ☐ ماجستير في الأدب الحديث (الأدب القطري الحديث) – كلية اللغة العربية – جامعة الأزهر – بتقدير (ممتاز) عام 1978
- ☐ دكتوراه في النقد الحديث (النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي) – كلية اللغة العربية – جامعة الأزهر (بمرتبة الشرف الأولى عام 1981) .
- ☐ عمل معيدًا بكلية التربية (جامعة) قطر – قسم اللغة العربية عام 1975
- ☐ ثم مدرسًا مساعدًا – بكلية الإنسانيات والعلوم (جامعة قطر) عام 1978
- ☐ ثم مدرسًا بقسم اللغة العربية – بكلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية (جامعة قطر). عام1981-1986
- ☐ ثم أستاذًا مساعدًا من1996
- ☐ ثم أستاذًا من 1993
- ☐ عميد شؤون الطلاب بجامعة قطر عام 1988-1991
- ☐ عميد كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر عام 1991

○ من مؤلفاتـه ○

- ☐ الأدب القطري الحديث 1982
- ☐ النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي 1982
- ☐ النقد الأدبي – فصل من كتاب (المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية) 1987
- ☐ تحليل ودراسة لقصائد من الشعر الحديث 1983
- ☐ ديوان أحمد بن يوسف الجابر (جمع وتحقيق) 1983
- ☐ القصة القصيرة في قطر (دراسة فنية اجتماعية) – بالاشتراك 1985

● الدكتــور محمد عبدالمطلب مصطفى - «مصر» ●

- ☐ ولد في مدينة المنصورة عام 1937
- ☐ ليسانس دار العلوم 1964
- ☐ ماجستير في البلاغة والنقد 1973
- ☐ دكتوراه في البلاغة والنقد 1979 .
- ☐ عمل مدرسًا بكلية الآداب - جامعة عين شمس 1979
- ☐ ثم أستاذًا مساعدًا بالكلية ذاتها 1986
- ☐ ثم أستاذًا عام 1992 .

○ من مؤلفاتــه ○

- ☐ اتجاهات النقد في القرنين السابع والثامن الهجريين 1982
- ☐ جدليّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم 1983
- ☐ البلاغة والأسلوبية 1984
- ☐ قراءة ثانية في شعر امرئ القيس 1986
- ☐ العلامة والعلاميّة 1989
- ☐ قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني 1990
- ☐ عزالدين اسماعيل ناقدًا 1990.
- ☐ بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط2 1993 .
- ☐ تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات 1994

● الدكتور محمد عصفور - «فلسطين» ●

- ☐ ولد عام 1940 في قرية عين غزال بفلسطين.
- ☐ تخرج في قسم اللغة الانجليزية عام 1964
- ☐ حصل على الدكتوراه عام 1973 من جامعة انديانا بالولايات المتحدة الأمريكية.
- ☐ تولى رئاسة قسم اللغة الانجليزية، وعمل نائبًا لعميد كلية الآداب مدة سنة واحدة.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ صيادون في شارع ضيق «ترجمة» 1974
- ☐ البدائية: سلسلة عالم المعرفة الكويتية 1982
- ☐ مفاهيم نقدية: تأليف رنيه ولك: سلسلة عالم المعرفة الكويتية 1987
- ☐ تشريح النقد: عمان 1991
- ☐ البنيوية وما بعدها: من سلسلة عالم المعرفة الكويتية.
- ☐ فازت ترجمته لكتاب (البدائية) بجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام 1983

● الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد - «مصر» ●

- ولد عام 1937 في مصر .
- تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، وحصل على الماجستير في الدراسات الأدبية 1966 ، والدكتوراه في الأدب العربي المعاصر 1973
- تدرج في وظائف هيئة التدريس بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة حتى أصبح أستاذاً ، ويعمل حالياً أستاذاً للأدب والنقد الأدبي بكلية الآداب ، جامعة الكويت .
- يمارس كتابة الشعر منذ منتصف الخمسينيات ، وقد نشر نتاجه في العديد من المجلات الأدبيةمثل : المجلة ، والثقافة ، والرسالة الجديدة ، والشعر .

○ من مؤلفاتـــه ○

- في المسرح المصري المعاصر .
- الشعر الأموي .
- الرمز والرمزية .
- في الشعر المعاصر .
- شعر المتنبي .
- النثر الكتابي .
- واقع القصيدة العربية .
- قراءة حديثة في الشعر العباسي .
- الأدب العربي في تعبيره عن الوحدة «بالاشتراك» .
- توفيق الحكيم «بالاشتراك» .

● الأستاذ الدكتور محمد لطفي اليوسفي - «تونس» ●

- ولد عام 1951
- دكتور في اللغة والآداب العربية من 1984
- أستاذ بجامعة تونس الأولى، كلية الآداب، منوبة.

○ من مؤلفاتـه ○

- في بنية الشعر العربي المعاصر، 1985
- دراسات في الشعرية (الشابي نموذجًا) بالاشتراك مع أساتذة آخرين، 1987
- كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد 1992
- لحظة المكاشفة الشعرية - تونس 1992
- البيانات بالاشتراك مع : أدونيس، محمد بنيس أمين صالح وقاسم الحداد.
- بحث عن (الكتابة لعبة غواية لا تنتهي) 1993

● الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة - «مصر» ●

- ناقد ومترجم .
- تخرج من قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية ، 1952
- حصل على الماجستير عام 1957
- حصل على الدكتوراه عام 1960
- أشرف على عدد كبير من الرسائل الجامعية .
- عمل وكيلاً لكلية الآداب بالإسكندرية للدراسات العليا والبحوث .
- عمل رئيساً لقسم اللغة العربية بنفس الجامعة ثم عميداً لآداب طنطا .
- عمل ملحقاً ثقافياً بجامعة الدول العربية .
- جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب في الرواية التاريخية عن رواية «هزيمة لويس السابع» .

○ من مؤلفاتــه ○

- التجديد في شعر المهجر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1956
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف ، القاهرة ،1960
- ضرائر الشعر للقزاز القيرواني ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1964
- دراسات في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1964
- تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ، دار الثقافة ، بيروت ، 1967
- الشعر العربي في العصر الجاهلي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1969
- الشعر العربي في القرن الأول الهجري ، دار العلوم العربية ، بيروت ، 1967
- دراسات في الشعر العربي الحديث ، دار العلوم العربية ، بيروت ، 1986

○ من ترجماتــه ○

- الإسلام ، لألفرد جيوم ، مكتبة النهضة المصرية ، 1957
- فلفل الملاح الصغير ، تأليف جين جولد ، مكتبة الخانجي ، 1960
- عالم القصة ، تأليف برنارد دي ثوتو ، مؤسسة فرانكلين ، 1963

● الدكتور محمد مفتاح - «المغرب» ●

- □ أستاذ بكلية الآداب (جامعة محمد الخامس بالرباط).

○ من مؤلفاته ○

- □ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص).
- □ ديناميكية النص (تنظير وإنجاز).
- □ في سيميا الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية).
- □ مجهول البيان.

● الأستاذ الدكتور محمود علي مكي - «مصر» ●

- من مواليد سبتمبر 1929
- تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة ، 1949
- عين معيداً بقسم اللغة العربية ، ثم سافر إلى إسبانيا ، وحصل على الماجستير والدكتوراه عام 1955
- في عام 1965 رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة .
- وفي عام 71 حتى 78 سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي .
- عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة ، بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام 1985

○ من مؤلفاتــــه ○

- ديوان ابن دراج القسطلي تحقيق ودراسة مطولة ، صدر عن دمشق عام 1961
- التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية ، صدر عام 1967
- المقتبس لابن حيان تحقيق ودراسة .
- مدريد العربية ، صدر 1967
- ترجم عدداً كبيراً من الأعمال الإبداعية عن الإسبانية ووضع العديد من الدراسات الهامة عن الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية .

● الدكتور محيي الدين اللاذقاني - «سورية» ●

- ☐ ولد عام 1951 بقرية سرمدا ، سورية .
- ☐ حصل على تعليمه الأولي في قريته ، ثم انتقل إلى مدينة حلب فتابع دراسته الثانوية والجامعية ، ومن جامعة الإسكندرية حصل على الماجستير والدكتوراه .
- ☐ تنقل بين أكثر من موقع إعلامي في الوطن العربي والمهجر ، وعرف بكتابته لعموده اليومي «طواحين الكلام» الذي كتبه بصفة دورية في أكثر من صحيفة عربية .

○ من دواوينـه ○

- ☐ عزف منفرد على الجرح ، 1973
- ☐ انتحار أيوب ، 1980 .
- ☐ أغنية خارج السرب، 1988
- ☐ الحمام لايحب الفودكا (مسرحية) ، 1991
- ☐ دراسات في الإعلام التربوي .

● الدكتور محيي الدين صبحي - «سورية» ●

- ☐ ولد في دمشق عام 1935
- ☐ تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينة دمشق، وتخرج من جامعتها مجازاً في اللغة العربية عام 1955
- ☐ دكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأمريكية في بيروت.
- ☐ عمل في حقل التعليم عدة سنوات.
- ☐ عمل في الصحافة السياسية والأدبية.
- ☐ انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سورية أوائل السبعينيات.
- ☐ عمل رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة» السورية، كما عمل رئيساً للقسم الثقافي في صحيفة «تشرين» أول صدورها.
- ☐ يكتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية والسياسية.
- ☐ نشر في عدد من الصحف والدوريات العربية المعروفة.

○ من أعمالـه ○

- ☐ نزار قباني شاعراً وإنساناً، دراسة، بيروت، 1972
- ☐ الأدب والموقف القومي، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1976
- ☐ العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي، دراسة، دمشق، 1977
- ☐ البطل في مأزق، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1979
- ☐ نظرية الأدب، ترجمة، دمشق، 1971
- ☐ النقد الأدبي، تاريخ موجز (4 أجزاء)، دمشق، 1976/73
- ☐ شاعرية المتنبي، دمشق، 1983
- ☐ د. إحسان عباس والنقد الأدبي، دراسة، دمشق، 1980

● الأستاذ الدكتور منصور الحازمي - «السعودية» ●

- ☐ ولد عام 1935 في مدينة مكة المكرمة.
- ☐ تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمكة المكرمة، وحصل على الليسانس من قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1958، وعلى الدكتوراه من مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن 1966
- ☐ عمل مدرساً بقسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الملك سعود 1966، وتدرج حتى وصل إلى رتبة الأستاذية، وعين عام 1973 عميداً لكلية الآداب ثم رئيساً لقسم اللغة العربية، ثم عميداً لمركز الدراسات الجامعية للبنات بين 1984/1981، وعاد مرة أخرى رئيساً لقسم اللغة العربية 1985، وظل حتى سنة 1993 حتى عين بأمر ملكي عضواً بمجلس الشورى.
- ☐ حصل على الميدالية الذهبية الكبرى من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ محمد فريد أبوحديد كاتب الرواية.
- ☐ معجم المصادر الصحفية.
- ☐ فن القصة في الأدب السعودي الحديث.
- ☐ في البحث عن الواقع.
- ☐ مواقف نقدية.

● الدكتور نديم نعيمه - «لبنان» ●

- ☐ ولد عام 1930 – في بسكنتا.
- ☐ حصل على الدكتوراه في الأدب العربي الحديث والمقارن – جامعة كمبردج 1963
- ☐ عمل مدرسًا في الجامعة الأمريكية في بيروت 1953، ثم أستاذًا مساعدًا 1963، ثم أستاذًا مشاركًا 1969، وأستاذ الأدب العربي والفكر الاسلامي 1983، كما عمل أستاذًا زائرًا في كلية هاندريكس في أركانساس – الولايات المتحدة 1984 – 1985.
- ☐ رئيس دائرة العربية ولغات الشرق الأدنى – الجامعة الأمريكية في بيروت 1980-1990.
- ☐ عضو في مجلس شيوخ الجامعة الأمريكية 1990.

○ مؤلفاته ○

- ☐ ميخائيل نعيمة – حياته وأعماله وأثره (بالانكليزية) 1967
- ☐ الفن والحياة – دراسات نقدية 1973
- ☐ طريق الذات إلى الذات – دراسة وثائقية 1978.
- ☐ قصص من ميخائيل نعيمة 1979
- ☐ أنبياء نيويورك اللبنانيون (بالانكليزية) 1985
- ☐ آلهة الأرض لجبران (دراسة وتعريب) 1989
- ☐ من كروم لبنان – قصائد من خليل حاوي، ونديم نعيمة 1991، بالاضافة إلى إسهامات في كتب أخرى، ودراسات أكاديمية كثيرة.
- ☐ حصل على جائزة جبران العالمية 1992

● الدكتورة نسيمة الغيث - «الكويت» ●

- ☐ أستاذ الأدب العباسي في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- ☐ عضو لجنة بناء المناهج - وزارة التربية (دولة الكويت).
- ☐ عضو اللجنة الاستشارية - الديوان الأميري.

○ مؤلفاتها ○

- ☐ «التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي» 1988
- ☐ الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة، 1995

○ ولها عدد من الأبحاث منها ○

- ☐ أحمد العدواني في مرايا بعض معاصريه.
- ☐ البطل في مقامات بديع الزمان الهمذاني (الوجه والقناع).
- ☐ خصائص السخرية في أدب الجاحظ (كتاب البخلاء).
- ☐ الحب وأحلام الحرية في شعر أبي فراس - في سبيله للنشر.

● الدكتور ياسين الأيوبي - «لبنان» ●

- ☐ ولد في طرابلس بلبنان 1937
- ☐ تخرج في جامعة السوربون، حاملاً الدكتوراه عام 1975
- ☐ أستاذ في كلية الآداب - قسم اللغة العربية بالجامعة اللبنانية.
- ☐ عضو اتحاد الكتاب العرب، وعضو مؤسس في منتدى طرابلس الشعري.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ صفي الدين الحلي - بيروت 1971 .
- ☐ معجم الشعراء في لسان العرب - بيروت 1980
- ☐ مذاهب الأدب - معالم وانعكاسات - طرابلس 1980
- ☐ الرصيد الأدبي - بيروت 1981
- ☐ فصول في نقد الشعر العربي الحديث - دمشق 1988

○ دواوينه الشعرية ○

- ☐ مسافر للحزن والحنين - شعر 1977.
- ☐ دياجير المرايا - شعر 1982 .
- ☐ قصائد للزمن المهاجر - شعر 1983

● الأستاذ الدكتور يوسف بكار - «الأردن» ●

- ☐ ولد عام 1942
- ☐ دكتوراه في الآداب جامعة القاهرة 1972
- ☐ ماجستير في الآداب جامعة القاهرة 1969
- ☐ دبلوم الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة القاهرة 1969
- ☐ بكالوريوس في الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة بغداد 1965
- ☐ أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب - جامعة اليرموك - إربد - الأردن.
- ☐ عميد البحث العلمي والدراسات العليا.

○ من مؤلفاته ○

- ☐ اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، 1971
- ☐ بناء القصيدة في النقد العربي القديم «في ضوء النقد الحديث» 1979
- ☐ شعر ربيعة الرقي.
- ☐ قراءات نقدية، دار الاندلس - بيروت 1980
- ☐ قضايا في النقد والشعر، دار الاندلس - بيروت 1984
- ☐ في العروض والقافية.
- ☐ الأدب العربي «من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي»، بالاشتراك مع الدكتور محمود السمرة وآخرين 1985
- ☐ الوجه الآخر: دراسات نقدية، 1987
- ☐ الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية، 1988
- ☐ من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر، 1990
- ☐ أوراق نقدية جديدة عن طه حسين ، بيروت 1991
- ☐ في النقد الأدبي «إضاءات وحفريات».



شعار المؤسسة

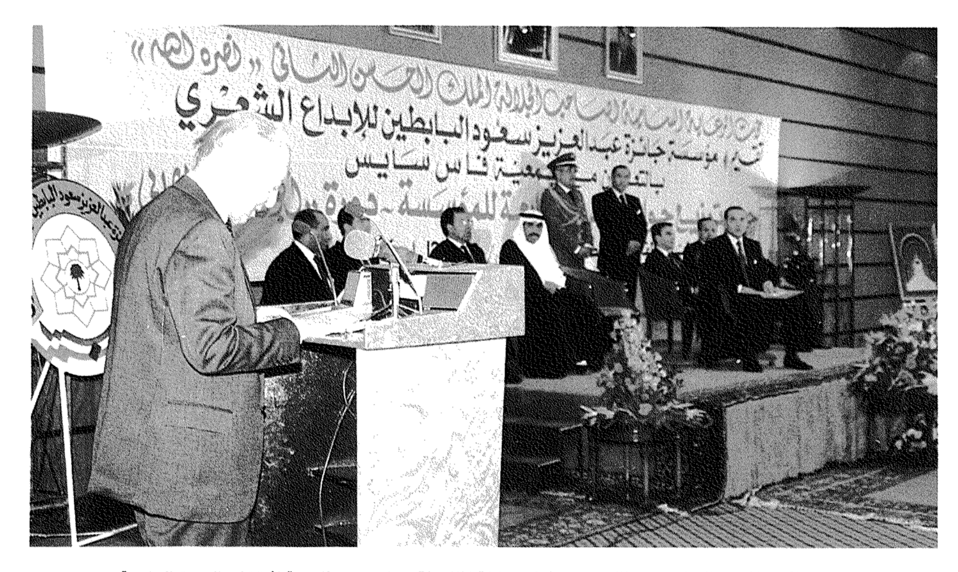


الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين - رئيس مجلس الأمناء



سمو ولي عهد المغرب والأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين وإلى جواره والي مدينة فاس وظهر في الصورة مستشار جلالة ملك المغرب السيد عبدالهادي بوطالب

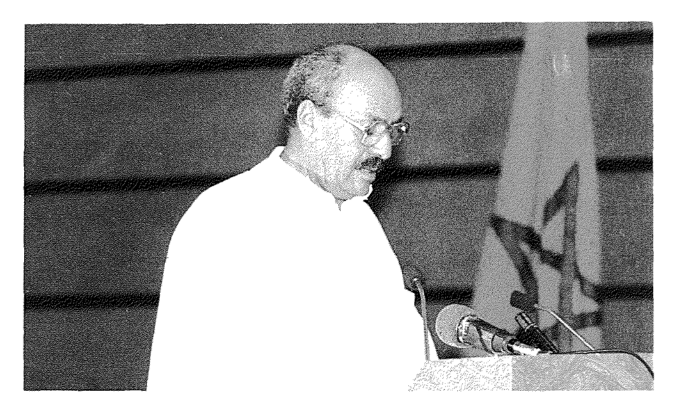
الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين يلقي كلمته في افتتاح الدورة الرابعة



الأستاذ عبدالهادي بو طالب مستشار جلالة الملك يلقي كلمته بمناسبة افتتاح الدورة الرابعة



سعادة الأستاذ علال سيناصر – وزير الثقافة المغربي يلقي كلمته بافتتاح الدورة الرابعة



الأستاذ محمد الصادق الشابي - نجل الشاعر أبوالقاسم الشابي يلقي كلمة العائلة



من حفل افتتاح دورة الشابي



من اليمين: د.عبدالسلام المسدي، ا.عبدالعزيز السريع، د.محمد مفتاح، د.محمد القاضي

في حفل الافتتاح: احمد عباس صالح، محمد الفيتوري، د. عبدالهادي التازي واخرون



في الوسط الشاعرة فدوى طوقان والى يمينها د. علوي الهاشمي، د. علي جعفر العلاق، ود. محمد لطفي اليوسفي، والى اليسار د. عزيز حسين وظهر في خلف الصورة احمد زيد السرحان ومحمد البعيجان وخالد الشايجي وعبدالله الطيار



من اليمين: د.أحمد الطريسي اعراب، د.عمر المراكشي، د.أحمدتيمور، د.أحمد درويش، أ.أحمد عباس صالح

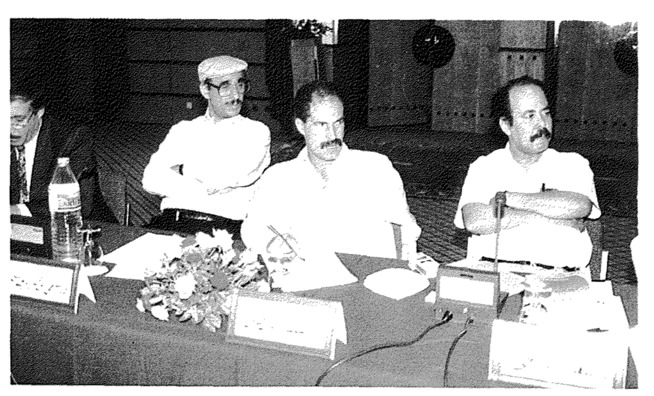


من اليسار: د.نسيمة الغيث، د.نديم نعيمة، د.منصور الحازمي، د.مصطفى ناصف. د.محيي الدين صبحي

من اليمين: د.سليمان الشطي، د.سليمان العسكري، ا. صدقي حطاب د. صلاح فضل



من اليمين: د.إبراهيم السعافين، أ.ابوالقاسم محمد كرو، د.أحمد الطريبق أحمد، د.أحمد الطريسي اعراب



من اليمين: د.سعيد السريحي، د.سعيد ياقطين، د.سليمان الشطي، د.سليمان العسكري



ا. عبدالعزيز سعود البابطين يتلقى درع عضوية الشرف لجمعية فاس سايس من السيد محمد القباج ويظهر السيد/ والي فاس

في اختتام دورة الشابي



جلوسًا من اليمين: احمد زيد السرحان، محمد القباج، والي فاس، فدوى طوقان، عبدالعزيز سعود البابطين، عثمان الصالح، احمد عباس، الطيب صالح، عبدالفتاح أبومدين، وقوفًا: سليمان الجارالله، د.نسيمة الغيث، خلفها د.ياسين الأيوبي، د. يوسف بكار، د.سعاد عبدالوهاب، وخلفها محمد الأخضر السائحي ، أبوالقاسم خمار، محمد البعيجان، د.عبدالله حمادي، عبدالعزيز السريع، د.إبراهيم السعافين، بلند الحيدري، د.رشيد الحمد، صدقي حطاب، د.عمر المراكشي، د.حمدي الكنيسي، د.أحمد تيمور، عبدالله الحقيل

الفهـرس



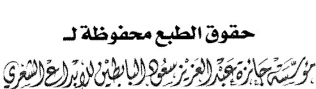




المشاركون في المناقشات

ابراهيم السعافين
ابراهيم عبدالله غلوم
أحمد الطريبق
أحمد الطريسي أعراب
أحمد درويش
أحمد عباس صالح
أحمد مختار عمر
الأخضر السائحي
الطيب صالح
جابر عصفور
حمادي صمود
خلدون الشمعة
دريد يحيى الخواجة
سالم عباس خداده
سعاد عبدالوهاب
سعيد السريحي
سعيد ياقطين
سليمان الشطي
عبدالسلام المسدي
عبدالعزيز السريع
عبدالفتاح بومدين
عبدالقادر القط
عبدالله حمادي
عبدالهادي التازي
عزالدين اسماعيل
عزيز حسين
علوي الهاشمي
علي جعفر العلاق
كمال عمران
ماهر حسن فهمي
محسن الموسوي
محمد عبدالرحيم كافود
محمد عبدالمطلب
محمد فتوح أحمد
محمد لطفي اليوسفي
محمد مصطفى هدارة
محمود مكي
محيي الدين اللاذقاني
محيي الدين صبحي
منصور الحازمي
نسيمة الغيث
ياسين الأيوبي
يوسف بكار





تلفون: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

1996